HANDBÜCHER DER STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

ALBERT GRÜNWEDEL

BUDDHISTISCHE KUNST IN INDIEN

ZWEITE AUFLAGE

3 1761 05610896 2

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN

ALBERT GRÜNWEDEL

BUDDHISTISCHE KUNST IN INDIEN

ZWEITE AUFLAGE

184231
21.9.23

MIT 102 ABBILDUNGEN

BERLIN UND LEIPZIG 1920
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

Germany

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10

Übersicht des Inhalts.

Literatur.

Abkürzungen.

ASI. = Archaeological Survey of India.
ASWI. = Archaeological Survey of Western India.
ASSI. = Archaeological Survey of Southern India.
AZ. = Archäologische Zeitung.
EI. = Epigraphia Indica.
IAnt. = Indian Antiquary.
JAOS = Journal of the American Oriental Society.
JAs. = Journal Asiatique.
JASB. = Journal of the Asiatic Society of Bengal.
JBBAS = Journal of the Bombay branch of the Asiatic Society.
JIAI. = Journal of Indian Art and Industry.
JRAS = Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland.
JRIBA. = Journal of the Royal Institute of British Architects.
PASB. = Proceedings of the Asiatic Society of Bombay Branch.
PNMI. = Preservation of National Monuments, India.
TSW. = Tree and Serpent worship.
VMVB. = Veröffentlichungen aus dem Kgl. Museum für Völkerkunde, Berlin.
WZKM. = Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.
Zap. = Zapiski Vostočnago otdělenija Imperatorskago Russkago archeologičeskago obščestva.
ZDMG. = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

---

500 Photographs of the Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, Part I: 170 Plates: 25 Illustrations of the Bharhût Stûpa, 19 of the Sânchî Stûpa, 6 of the Sârnâth-Remains, 83 of the Gândhâra Sculptures, with descriptive Text; Part II, III: 1898f.
Peshaur Sculpturen (Jamalgaṛhî): IAnt. 3, 1874; 142, 159.
Descriptive List of the principal Buddhist sculptures in the Lahore Museum.

J. Abbott, Note on a small Indo-greek sculpture. PASB. 1858, S. 261.
Ders., Indo-grecian sculptures from the N. W. Frontier. PASB. 1854, S. 394.

John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archaeological collections in the India-Museum. Calcutta 1883.

Baden-Powell, Memorandum on the sculptures found in the Lahore-Museum. (Nicht gesehen.)

E. C. Bayley, Notes on some sculptures found in the district of Peshâwar (beschreibt die in London durch Brand zerstörten Stücke von Gandhâra-Skulpturen). JASB. 21, 1852; S. 606—621.

Ders., Remarks on Baboo Rájendralálamitra's article on some Bactro-Buddhist relics from Rávalpindi. JASB. 31, 1867, 184.

S. Beal, Some remarks on the great tope at Sânchî. JRAS. N. S. 5. 1871—1872; 6, 1873.

Bhagvânlâl Indrajî, Antiquarian Remains at Sopârâ and Padana. JBBAS. 1882 (auch sep. Bombay 1882).

Th. Bloch, Buddha worshipped by Indra. PASB. 1898, 186—189.

G. Bühler, Über neue epigraphische Funde aus dem NW. Indien, Anzeiger d. k. k. Ak. d. Wiss. zu Wien, phil.-hist. Kl. XXXV, 1898, S. 12—17.

Ders., Über ein graeco-buddh. Piedestal, ibd. XXXIII, 1896, S. 64—67.

Ders., Three Buddhist insoriplions in Swât. EI. 1, 4, S. 133—135.

Ders., A new Kharosthî inscription from Swât. WZKM. 10, 55—58,

Ders., The date of the Graeco-buddhist pedestal of Hasht-nagar IAnt. 20, 394; vgl. ibd. 21, 166 f.

Ders., Votive inscriptions from the Sânchî-stûpa's EI. II, vgl. WZKM., VII, 291—293.

James Burgess, Notes on the Amaravatî-Stûpa. ASSI., Nr. 3. Madras, 1882.

Ders., The Gandhâra Sculptures. JIAI. VIII, Nr. 62, 63. 1898, ebda. Nr. 69. Jan. 1900.

Ders., Notes on the Buddha Rocktempels of Ajanta, their paintings and sculptures and on the paintings of the Bagh Caves, modern Bauddha mythology etc. Bombay 1879. ASWI. Nr. 9.

Ders., Report on the Elura cave-temples and the Brahmanical and Jaina caves in Western India, London 1883.

Ders., Report on the Buddhist cave-temples and their inscriptions. London 1883.

Ders., Reports of the Amaravati and Jaggayyapeta Buddhist Stupas, London 1887.

Ders., Report on the Antiquities in the Bidar and Aurungabad Districts. ASWI. Nr. 3, 1878.

H. H. Cole, Memorandum on ancient monuments in Eusufzai. Simla, 1883. (Nicht gesehen.)

Ders., Preservation of National Monuments, India; published by order of the Governor General in Council for the Office of Curator of Ancient Monuments in India: Graeco-buddhist sculptures from Yusufzai 1885; ibd. Great Buddhist Tope at Sanchi 1885. Zitiert: PNMI

Alexander Cunningham, The Stupa of Bharhut, a Buddhist monument, ornamented with numerous sculptures illustrative of Buddhist legend and history, London 1879.

Ders., The Bhilsa Topes. London 1854.

Ders., Mahâbodhi or the great Buddhist temple under the Bodhi-tree at Buddhagayâ. London 1892.

Ders., Reports of the Archaeological Survey of India: AI. (Rep.). Be-

sonders folgende Bände: 1. Simla 1871: Gayâ S. 1—13 (vgl. 3. Calc. 1873, S. 79 ff.); 2. ibd. 1871: Peshaur usw., 5. Calc. 1875: Yusufzai Distr.; 14. Calc. 1882: Punjab.

Ernst Curtius, Die griechische Kunst in Indien. AZ. N. F. 8, S. 90 ff. der ganzen Reihe Vol. 33. Berlin 1876, auch in: Gesammelte Abhandlungen 2, S. 235—243.

H. A. Deane, Note on Udyāna and Gandhāra. JRAS. S. 655—675.

James Fergusson and J. Burgess, The cave-temples of India. London 1880.

Ders., History of Indian and Eastern Architecture, London 1876.

Ders., Tree and Serpent worship, London, 2d edit. 1873; vgl. IAnt. 3, 1874, S. 59. zitiert: TSW.

Ders., Age of Indian caves and temples IAnt. 1, 1872, S. 257 f.

Ders., On the rock-cut temples of India. JRAS. 8, 1846, S. 30—92.

Ders., On the identification of the portrait of Chosroes among the paintings in the Ajanta caves. JRAS. N. S. 11, 1879. Vgl. ASWI. Nr. 9.

Ders., Description of the Amaravatî Tope in Guntur. JRAS. N. S. 3, 1868.

Alfred Foucher, L'art bouddhique dans l'Inde d'après un livre récent. Rev. de l'hist. des rélig. XXX, 319—371.

Ders., Catalogue des peintures népál. et tibét. de la collection B. H. Hodgson. Paris Ac. 1897: JAs. 9, sér. 5. Nr. 3, 523 ff.

Ders., Les scènes figurées, de la légende du Bouddha. Études de critique et d'histoire. Sér. II, 101—118.

R. Friedrich, Über zwei Inschriften auf einem Bilde des Mañdjuçrî, jetzt im Neuen Museum zu Berlin. Leipzig 1864. Sep. aus ZDMG. XVIII.

A. Führer, Indoscythic architecture and sculpture of the Mathura school. JIAI. V. Nr. 43—45. 1893—1894.

Percy Gardner, Greek and Scythic kings of Bactria and India: Catalogue of Indian Coins in the British Museum. London 1886.

Goblet d'Alviella, Des influences classiques dans l'art de l'Inde. Bruxelles 1897.

Ders., Les Grecs dans l'Inde. ibd.

Ders., Ce que l'Inde doit à la Grèce. Paris 1897.

G. A. Grierson, On a stone-image of the Buddha found at Rajagṛiha (schöner Buddha mit Vadschrapâṇi). JASB. 63, I, 1, 1894.

John Griffith, The paintings in the Buddhist cave-temples of Ajantâ, Khandesh, India. 2 vols. London 1896.

Über Adschantâ-Fresken vgl. IAnt. 1, 1872, S. 354; 2, 1873, S. 152—153; 3, 1874, S. 25—28, 269 ff.; 4, 1875, S. 252, 339. — JRAS. 8, 1846, 12, 1880. — JASB. 16, 1847.

Growse, Supposed Greek Sculpture, Mathurâ. JASB. 44, 1875 (Silen).

F. Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896. Abdruck aus Jahresber. d. geogr. Gesellsch. München 1896. S. 223—288.

J. L. Kipling, The classical influence in the architecture of the Indus region and Afghanistan. JRIBA. I, 1894, S. 134 ff.

G. Kizerickij, Chotanskija drevnosti iz sobranija N. F. Petrovskago, Zap. IX, 167 ff.

D. Klementz, Radloff, Nachrichten über die von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan, Heft I. St. Petersburg 1899.

Dr. Leitner, Graeco-buddhist sculpture, As.Quarterly Rev. II. Ser. VII, 13. 186—189. 1894.
Alt- und neuindische Kunstgegenstände aus Prof. Leitner's jüngster Sammlung K. K. österr. Museum für Kunst und Industrie. Wien 1883.
Dr. Leitner's Graeco-buddhist Sculptures. IAnt. 2, 1873, S. 242 ff.
Sylvain Lévi, Notes sur les Indo-Scythes. JAs. 1896, ibd. 1897.
Rev. W. Löwenthal, Account of some of the Sculptures in the Peshâwar-Museum. PASB. 1862, S. 411.
F. C. Maisey, Sánchi and its remains. London 1892. Vgl. J. Burgess, JRIBA. I, 1894, 144 ff.
I. P. Minayew, Recherches sur le Bouddhisme, Annales du Musée Guimet (Bibliothèque d'études) IV. Paris 1894.
Sergius von Oldenburg, Zametki o buddijskom iskusstvě, Vostočnyja Zamětki. St. Petersburg 1895. Nur der erste Teil der Abhandlung übersetzt, englisch von Leo Wiener, JAOS. XVIII, 1897, 183 bis 201; holländisch von H. Kern, Een Russisch Geleerde over de beeldhouwwerken van den Boro Boedoer, Bijdragen tot de Taal-. Land- en Volkenkunde von Nederl Indië, 1897. Zesde Volgreeks. derde deel; 1. aflevering 49.
Ders., Scena iz legendy carja Aśoki. Zap.. IX. S.
Tavernor Perry, The classial influence in Indian architecture. JRIBA. 1894, I, 147 ff.
Baboo Rájendralálamitra, Buddhagayá, the hermitage of Sákyamuni Calc. 1878.
Ders., The so-called dásyu's at Sánchi. IAnt. I, 36—40, 1872.
A Rea, South Indian Buddhist Antiquities; includ. the Stûpas of Bhattiprôlu, Gudivada, and Ghantasala and other ancient sites in the Krishna Distr. Madras 1894.
Ritter, Die Stupas (Topes) oder die architektonischen Denkmale an der indo-baktrischen Königsstraße und die Kolosse von Bamiyan. Berlin 1838.
. Senart, Notes d'Épigraphie Indienne: JAs. Besonders: III de quelques monuments indo-bactriennes. Paris 1890. (JAs. 1890, 113 bis 163); ferner VII Deux épigraphes du Svāt. JAs. (1899) (N. S. XIII, 3); 526 ff.
R. Sewell, Report on the Amarâvatî tope 1877. London 1880, vergl. IAnt 10, 1881; S. 56.
R. Sewell, Early Buddhist Symbolism. JRAS., N. S. 18, 1886; 364 ff.
Ders., Some Buddhist bronzes and relics of Buddha. JRAS, 1895, 617—662.
William Simpson, Classical Influence in the Architecture of the Indian Region and Afghanistan. JRIBA. T. 1, 138, 1894.
Ders., The Buddhist Praying-wheel, London 1896.
Ders., Some suggestions of origin in Indian architecture. JRAS. N. S. XX. 1, 49—71.
Sinclair, Architecture in India, JRAS. N. S. XX, 2, 272—276.
Vincent A. Smith, Graeco-Roman influence on the civilisation of ancient India, JASB. 58, 1, 1889; S. 108 ff.
Ders., The date of the Graeco-Buddhist pedestal from Hastnagar, IAnt. XXI, 166 f.; vgl. Bühler, ibd. XX, 394. Senart, Notes d'épigraphie indienne III.
Ders., and W. Hoey, Ancient Buddhist statuettes etc. JASB. LXIV, 1 155—162.

R. Ph. Spiers, Classical influence in I. architecture. JRIBA. 1894, T., 150 ff.

Dr. Aurel Stein, Zoroastrian deities on Indo-Scythian coins. IAnt. 1888.

Ders., Detailed Report of an Archaeological Tour with the Buner Field Force. Lahore 1898. Vgl. IAnt. XXVIII, 1898.

M. G. Talbot, The rock-cut caves and statues of Bâmiân, JRAS. N. S. 18, 1886; 323 ff.

Dr. Waddell, Graeco-buddhistic Sculptures in Swat, Imp. As. Quarterly Rev. Jan. 1896. T., 1 Third Series; vgl. Oriental-Congress in Paris.

Ders., The Indian Buddhist Cult of Avalokita and his consort Târâ. JRAS. 1894, 51 ff.

Ders., Buddha's Secret from a Sixth Century Pictorial Commentary and Tibetan Tradition. JRAS. 1894, 367 ff.

S. J. Warren, Two Bas-reliefs of the Stûpa of Bharhut, Leiden 1890.

Die Abbildungen 35, 37, 43, 44, 45, 55, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 69, 103 erschienen zuerst im Globus LXXV, 1899, S. 170 ff. und sind von der Redaktion freundlichst zur Verfügung gestellt worden.

Chronologische Tabelle.

558—529 v. Chr. Kyros.
557 v. Chr. Buddha's Geburt (nach Max Müller, Sacred Books of the East X, XXXIX).

500 vor Christus.

521—485 Dareios I.
485—465 Xerxes.
477 Buddha's Tod (Max Müller l.c.)
477 Konzil von Râdschagṛiha.

400 vor Christus.

Um 377 Konzil von Vaiçâlî.
326 Alexander am Hyphasis, gleichzeitig Suprematie des Reiches Magadha.
315—291 Tschandragupta (Sandrakottos).

300 vor Christus.

291—263 Bindusâra.
263—259 Açoka Priyadarçî, gleichzeitig: König Tissa von Ceylon.
242 Konzil von Pâṭaliputra.
241 Mahinda geht nach Ceylon, Verpflanzung eines Ablegers des Bodhibaumes.
205 Traktat von Antiochos III. mit Sophagasenos.

256 Açoka's Bauten: älteste Teile von Adschaṇṭâ, Sâñtschî, Barâhat, Gayâ, Amarâvatî, usw.; Bauten in Anurâdhapura.

200 vor Christus.

182—170 Çuñga-Dynastie, gleichzeitig: Hellenische Könige in Baktrien, Kâbûl etc.
150 Menandros (Miḷinda) von Sagala.
Um 178 Beginn der Andhrabhṛityadynastie.
126 Untergang der hellenischen Herrschaft.

Um 150 Udayagiri.
140 südliches Tor von Sâñtschî; die anderen bald darauf; alle vor 100 v. Chr.

100 vor Christus.

88—76 König Vaṭṭagâmaṇî von Ceylon.
45 der Kanon der südlichen Kirche wird in Ceylon niedergeschrieben.
30 Die Kushan's unterjochen Kâbûl.

Christi Geburt.

67 n. Chr. Kaiser Ming-ti von China läßt buddhistische Bücher aus Indien holen.
78 n. Chr. König Kanishka, an seinem Hofe der Vermittler der antiken Medizin Tscharaka als Arzt und der Verfasser der Lebensbeschreibung Buddha's (Buddhatschârita) Açvaghosha.

100 nach Christus.

Um 100 Konzil von Dschâlandhra; der Kanon der nördlichen Kirche wird in Sanskrit redigiert.
150 Nâgârdschuna, Begründer des Madhyamika-Systems der Mahâyâna-Schule, Zeitgenosse des Königs Udayana.

Beginn der Gandhâraschule (gräkobuddhistische Schule).
170 n. Chr. Reliefs der »Railings« von Amarâvatî.

200 nach Christus.

273 Untergang des Palmyrenischen Reiches.

276 oder 286 die nach unbekannter Ära dat. Skulptur von Hashtnagar: Schriftzüge einer anderen Inschrift aus Gandhâra weisen auf das 2. Jhdt. n. Chr. Bühler, Anz. k. k. Ak. Wien 1896, 66f. — 57 u. 262 p. Chr. zwei Swât-Inschriften (falls nach Saṁvat-Jahren zu rechnen) Senart, JAs. 1899, 526ff.

300 nach Christus.

372 Einführung des Buddhismus in Korea.

4. Jhdt.: Hauptbauperiode von Gandhâra.

400 nach Christus.

410 der Pilger Fa-hian in Ceylon.
404 in Gayâ.

420 Buddhaghosha: Entstehung der Pâli-Kommentare.
470 Mihirakula verfolgt den Buddhismus.

500 nach Christus.

518 der Pilger Sung-yun in Indien.
520 (?) Schluß der Mahâyâna-Schule. (Asañga und Vasubandhu) Asañga aus Peshaur nimmt das Hindûpantheon in den Buddhismus auf.
552 Einführung des Buddhismus in Japan.

600 nach Christus.

632 erste Einführung des Buddhismus in Tibet unter Srong-tsan-sgam-po.
634 Konzil von Kanyâkubdscha.
637 Pilger Hiuen-Thsang in Indien.

im 7. Jhdt. ein Maler aus Choten am Hofe zu Tschang-an-fu.

Einleitung.

Die künstlerischen Bestrebungen des alten Indiens, besonders der altbuddhistischen Periode, stehen mit der allgemeinen Kunstgeschichte nur in einem sehr losen Zusammenhange. Von Anfang an treten zwei getrennte Schulen auf: die eine davon, die ältere, entlehnt, als die politische Geschichte des vorderen Orients unter den Persern zum Abschluß gelangt war, persische und mittelbar einige griechische Formen und wird in der Folge, auf Indien beschränkt, die Grundlage alles dessen, was nationalindische Kunst, sowohl buddhistische wie brahmanische usw., genannt werden mag. Die andere, im äußersten Nordwesten Indiens entstanden, hängt von der ausgehenden Antike ab, als das römische Reich die Entwickelung der Mittelmeervölker schloß; sie wirkt weiterhin grundlegend für die hierarchische Kunst Zentral- und Ostasiens. Eine Rückwirkung auf die Kunst des Abendlandes hat nicht mehr stattgefunden, die auf indischem Boden entwickelten Typen sind der indischen und ostasiatischen Kulturwelt verblieben[1]). Der religiöse Charakter, welcher tief im nationalen Leben der indischen Völker begründet ist, ist auch für die Kunst durchweg Norm geblieben. Bei der Beurteilung der Monumente des alten Indiens tritt daher das religions- und kulturgeschichtliche, also das antiquarische Interesse in erster Linie hervor.

Die altindische Kunst ist also stets eine rein religiöse Kunst gewesen; sowohl die Architektur, wie die mit ihr stets und innig verbundene Skulptur hat nie und nirgends Profanzwecken gedient. Ihren Ursprung verdankt sie dem Aufkommen einer Religion, welche man nach dem Ehrennamen des Stifters, »Buddha«, »der Erleuchtete«, in Europa den Buddhismus genannt hat.

Die altindische Skulptur konnte, da sie religiösen Bestrebungen entsprungen war und religiösen Zwecken dienen sollte, nur in einem Falle Selbstzweck sein, in bezug auf den dargestellten Gegenstand im Kultbild nämlich; im übrigen war und blieb sie nur dekorativ und stets mit der Architektur verbunden. Ja das Kultbild selbst war, wie wir sehen werden, den nationalen Anlagen entsprechend, nicht etwa

der Ausgang der Entwickelung, sondern das Ende. Eine wahrhaft künstlerische Darstellung desselben hat bei der eigentümlichen Weltanschauung der Inder nur in ganz vereinzelten, nicht schulgemäß entwickelten Fällen Raum gehabt. Das Kultbild selbst ist sogar selbst wieder dekorativ verwendet worden.

Die Vorstellungen von dem hohen Alter der indischen Kunst haben sich, als die Geschichte der indischen Kultur in Europa bekannter wurde, als sehr übertrieben herausgestellt. Tatsächlich ist die indische Kunst die jüngste aller orientalischen Kunstübungen. Kein bedeutendes Denkmal geht über das dritte Jahrhundert vor Christus hinauf. Als Zeitraum für die Entwickelung in Indien ergibt sich etwa ein Jahrtausend: vom dritten Jahrhundert vor Christus bis zum sechsten bis siebenten nach Christus. In den außerindischen Ländern Asiens, welche in der Folge den Buddhaglauben annahmen, wird auch die kirchliche Kunst auf Grund indischer Formengebung bis ins Mittelalter (13.—14. Jahrhundert) weitergeführt. Bis dahin wird in großem Stile in Stein gearbeitet: ganz allmählich geht die buddhistische Skulptur mit Wechsel des Materials — statt Stein Holz und Ton, und später der Metallguß — in eine handwerksmäßig betriebene Kleinkunst über.

Der Grundcharakter der indischen Kunst ist, wie unten ausführlich dargelegt werden soll, ein rückläufiger. Wie erwähnt, übernimmt sie Formen zweier in sich abgerundeter Kunstübungen von sehr verschiedenem Gehalt, der altorientalischen, durch die Achämeniden vermittelten und der hellenisch-römischen, und überträgt die übernommenen Elemente auf nationale Stoffe. Während dem vagen Mischstil der Achämeniden, dessen Einwirkungen auf die ältere Monumentengruppe Indiens auch gewisse griechische Elemente zur Folge hatten, das Nationalindische mit seiner lebensvollen und kräftigen Auffassung der Natur selbständig entgegentritt und sich zu einer gewissen Höhe zu entwickeln vermag, hat der Einfluß antiker Idealtypen und antiker Kompositionsart zu einem peinlichen Festhaltenwollen der geheiligten Formen zu einem Kanon geführt.

Vor allem muß betont werden, daß die Monumente im Verhältnis zu der riesenhaften Ausdehnung des Landes nur sehr wenig zahlreich sind, daß unendlich viel durch die Indolenz der Andersgläubigen oder geradezu durch Barbarei zerstört worden ist, so daß größere Denkmälergruppen nur da erhalten blieben, wo in der Folgezeit die Gegenden verödeten und so die Monumente geradezu vergessen, also auch der direkten Zerstörung durch Menschenhand entzogen wurden, oder wo, wie das in Ceylon der Fall war, der alte

Glaube blieb und die Denkmale der alten Zeit schützte. Es ist daher ganz außerordentlich schwierig, eine fortlaufende Entwickelung darzustellen; die einzelnen Monumente erscheinen als selbständige Gruppen, deren Zusammenhang nur im allgemeinen skizziert werden kann. Hierzu kommt noch die Schwierigkeit der Datierung der einzelnen Monumente, welche lediglich von zufälligen Inschriftfunden mit Daten in manchmal nicht genügend bezeichneten Ären, Schlüssen aus den Formen der gebrauchten Alphabete usw. abhängt. Freilich kann auf diesem Gebiet jeden Tag neues und wichtiges Material gefunden werden. Was ferner die Entwickelung des künstlerischen Kanons der modernen Schulen des Buddhismus betrifft — bei der vorzüglichen Tradition, wie wir sehen werden, eine wertvolle Quelle zur Analyse der dargestellten Stoffe —, so sind darüber kritische Arbeiten noch kaum vorhanden.

In Indien selbst ist der Buddhismus jetzt bereits seit Jahrhunderten erloschen. Die Denkmäler der ersten Glanzperiode unter König Açoka sind größtenteils zugrunde gegangen: einzelne Monumentengruppen, riesige Schutthaufen zeugen noch heute von jener Zeit, wo das mittlere Indien von buddhistischen Bauten ganz bedeckt war. In den traditionellen Formen der noch lebenden außerindischen Kirchen bietet sich nun ein höchst wichtiges Material zur Erklärung der alten Darstellungen. Die buddhistische Archäologie muß daher mit der Erforschung des modernen Pantheon, besonders der nördlichen Schulen, also der Religionsformen Tibets, Chinas, Japans beginnen, die einzelnen künstlerischen Typen zu erkennen und mit den altindischen zu identifizieren suchen. Hand in Hand mit Untersuchungen über die Geschichte der Sekten und der Hierarchie überhaupt müssen die einzelnen Phasen von einander abgehoben und die ältesten Formen, gewissermaßen durch Subtraktion der späteren Entwickelungen, aufgesucht werden. Die Lösung mancher Schwierigkeit wird sich einstellen, wenn die Geschichte der einzelnen Typen der Buddhas und Bodhisattvas, der Götter und Dämonen usw. geschrieben sein wird. Leider ist aber noch nicht einmal das Rohmaterial zu diesen Arbeiten einigermaßen zugänglich. Neben den Bildern und Skulpturen ist aber auch eine besonders der nördlichen Schule angehörige Literaturklasse von hohem Wert für die buddhistische Archäologie. Die modernen Rituale bei der Anfertigung der Buddha- und Bodhisattvabilder, welche die Maße und Anlage der Gestalt, die dabei vollzogenen Kultushandlungen bis zum Beleben der Figur durch eine Reliquie und bis zum Öffnen der Augen usw. enthalten sind, ferner die umfangreichen Beschreibungen der Götter, welche im tibetischen Kandschur und besonders

im Tandschur [2]) enthalten sind, mit ihren Angaben über Maßverhältnisse der Gestalt, Aureol- und Strahlenkränze, Attribute usw., sind noch wenig berührte Quellen buddhistischer Ikonographie, deren Bedeutung für archäologische Zwecke nicht unterschätzt werden darf. Ebenso unbekannt sind die Handbücher über Zauberei, z. B. die Sâdhanamâlâ; sie sind insofern von Wichtigkeit, als sie dem Beschwörer die Bekleidung und die Attribute vorschreiben, wodurch nach der Auffassung der entarteten nördlichen Schule der zu beschwörende Bodhisattva gewonnen werden kann: diese Attribute sind aber stets dieselben, wie die der Gottheit selbst.

In den unten folgenden Untersuchungen wird nun der Versuch gemacht, diesen rückläufigen Weg zu gehen und auf Grund des jetzt zugänglichen Materials sowohl einige von den Haupttypen festzulegen, als auch die Kompositionsformen als solche aus sich selbst zu analysieren. Deswegen wird auch, obgleich die Untersuchung nur der altindischen Kunst gelten soll, besonders zur Feststellung der Typen, oft genug über Indien hinausgegangen werden müssen, da tibetische und japanische Formen höchst interessante Weiterentwickelungen der indischen Typen sind und durch ihre traditionelle, mehr oder weniger gut bewahrte Bezeichnung die Erklärung erleichtern. Zur Erleichterung der Übersicht über die Geschichte der buddhistischen Religion mag die vorgesetzte kleine chronologische Tabelle, welche nur das Wesentlichste enthält, herangezogen werden. Zunächst soll hier eine kurze Skizze der altindischen Geschichte versucht werden.

Das gesamte Kulturleben Indiens ist das Werk der Ârya, eines Zweiges des sogenannten indogermanischen Stammes, welcher vom Nordwesten her in die Halbinsel eingewandert ist und die dort angesessenen Völker teils direkt unterworfen, teils nach zweitausendjähriger Arbeit in sein Kultursystem gezwungen hat. Die indische Halbinsel, deren ursprünglich grundverschiedene Völker so zu einem Ganzen zusammenwuchsen, während sie im einzelnen geradezu alle Stufen sozialen Lebens von Unkultur der rohesten Art bis zur raffiniertesten Überkultur repräsentieren, bildet eine Welt für sich. Nach außen hin scharf abgegrenzt, scheint das gewaltige Land von der Natur dazu bestimmt, seinen Bewohnern eine eigenartige Entwickelung mit ausreichend selbständiger Bewegung zu gewähren. Im Norden und Nordosten ist die Halbinsel durch ein Gebirge der gewaltigsten Größe, durch die Schneegipfel des Himâlaya scharf gegen Hochasien abgegrenzt; nur die Kâbulpässe am Kâbulfluß geben einen Weg nach dem Nordwesten hin frei. Das ist die alte Völkerstraße, auf welcher die Ârya eindrangen und welcher die Eroberer des Altertums und des Mittelalters

ebenfalls gefolgt sind. An der Nordwestgrenze kommen aus dem westlichen Teile des Himâlaya mehrere große Flüsse nach Südwesten gewendet herab, welche eine breite, heiße, gewitterreiche Ebene durchströmen. Es ist das Fünfstromland, das Pandschâb, das erste Land, welches die in Indien erobernd eindringenden Ârya besetzten (um 2000 v. Chr.?), während das ihnen nahe verwandte Volk der Iranier nach dem vorderen Orient sich wandte. Ebenfalls vom Himâlaya herab strömen, aber nach Osten gewendet, mehrere mächtige Flüsse von viel größerer Stromentwickelung, wie die des Pandschâb. Sie gehen durch eine gewaltige, sandige Tiefebene, deren tropische Vegetation sie hervorbringen. Diese Ebene ist das eigentliche Hindûstân, die Wiege der altindischen Kultur, welche, von hier aus dem Laufe der Flüsse folgend, bis zur Mündung derselben vordrang (Bengalen). Allmählich erkannten in der Folgezeit die Ârya auch die Küsten der südlich von Hindûstân liegenden Halbinsel des Dakhan (Sanskrit: Dakshiṇapatha, der Pfad zur Rechten) und drangen nach und nach auch in das Innere derselben, ein gegen Süden hin ansteigendes Hochplateau, vor. Trotz der abgeschlossenen Lage der Halbinsel haben Einwirkungen von außen nicht gefehlt; ja sie wirkten um so entscheidender und fühlbarer, je seltener sie waren.

Zu diesen fremden Elementen nun, welche vom Nordwesten her eindrangen, gehört in ganz hervorragendem Maße die Kunst. Die wichtigste Grundlage zur Entwickelung einer selbständigen Kunst eines jeden Volkes liegt in seiner Religion. Die Göttergestalten der indischen Ârya waren, als sie noch im Fünfstromlande saßen, personifizierte Naturgewalten von ungemein vager Form. Die alten Rituallieder des Volkes, der Rigveda, geben uns genügend darüber Auskunft. So ist z. B. der stets wiederkehrende Mythus vom Raube des fruchtbringenden Regens durch mißgünstige Dämonen, welche dann durch die Götter (Deva's) getötet werden, worauf der Regen wieder freigegeben wird und Nahrung, Reichtum und Glück bringt, auf fast jede der Hauptgottheiten übertragen. Der geraubte Regen erscheint bald als »Schätze«, als »Kühe«, als »Naß«: Milch oder Wasser; der Ort, wohin die Dämonen diese Schätze schaffen, ist bald eine Wolkenmasse, bald ein Gebirge; in der Sprache jener alten Gesänge fallen die Worte für Wolke und Berg zusammen. Kurz gesagt, die Götterwelt geht in der Natur auf, so daß die vedische Mythologie mit anderen Naturreligionen, z. B. der germanischen, das Elementare, durchaus Unplastische gemeinsam hat. Ja, die vedische Anschauung geht noch weiter: jeder einzelne Gott erscheint, wenn der Opferer ihn anruft, nicht durch das Walten einer anderen Gottheit beschränkt,

jeder ist für den Opfernden der Gott überhaupt, im Vollbesitz aller göttlichen Attribute. So hält es schwer, die Eigenart der einzelnen Göttergestalten zu bestimmen: eine Entwickelung zu ausgeprägten Charakteren gehört dieser alten Zeit noch nicht an. Wichtig für die Kunstgeschichte aber ist es, daß alle Hauptgestalten im Gewitter gegen die Dämonen kämpfen. Eine Gestalt tritt schon im Veda besonders hervor: es ist der Donnergott überhaupt Çakra; für die ältesten buddhistischen Sûtras ebenfalls nahezu die einzige Gottheit von fest ausgeprägtem Typus, in der Pâlisprache dieser Texte Sakka. Eine künstlerische Darstellung der ganz unplastischen Gestalten der Vedenmythologie ist geradezu unmöglich. Die genaue Normierung der Eigenschaften, Machtbereiche und Attribute der Hindûgötter gehört erst der nachbuddhistischen Zeit an, als die Sanktionierung der zahlreichen bis dahin unbeachteten Volkskulte festere Gestalten zu schaffen imstande war.

Die vedische Zeit hatte kein Bedürfnis, ein Kultbild zu besitzen. Da die Opferhandlung den Gott stärkte, ihn fähig machte, die Wünsche des Beters zu erfüllen, so war sie die Hauptsache. Es ist auf Grund dieser Anschauung eine peinlich ausgebildete Opferkunst entstanden, welche, wenn richtig vollzogen, den Gott zum Dienst des Menschen zwingen konnte. Allerdings erfahren wir von Anlagen primitiv künstlerischer Art: Altären in Form eines Garuḍa usw., ohne uns ein Bild dieser Vorperiode der Baukunst und Plastik machen zu können. Im übrigen wissen wir von bildender Kunst aus den vedischen Liedern wenig. Einige Stellen sicher ganz junger Lieder können als auf Idole, etwa zum Hauskult gehörig, aufgefaßt werden.

Als das großartigste Werk wird in der primitiven Periode der vedischen Ârya das Speichenrad genannt. In der Tat bedeutet der Bau eines Speichenrades für den Naturmenschen einen gewaltigen Schritt vorwärts. Im Rigveda ist das Rad mit seinen Speichen, von denen »keine die letzte ist« und sein Bau ein beliebter Vergleich und ein oft ausgeführtes Bild. »Den viel gepriesenen Indra«, heißt es Rigveda 7, 32, 20, »biege ich durch das Lied hierher, wie ein Wagner einen Radkranz aus gutem Holze biegt« oder »(Çakra) den Blitz in der Hand, herrscht über alle Menschen, wie ein Radkranz die Speichen umfaßt«, Rigveda 1, 32, 35. Es würde zu weit führen, die Vergleiche alle durchzuführen; das Rad bleibt für die indische Kulturwelt des Altertums bis in die Neuzeit hinab das Symbol geheimnisvoller Macht, das Thema zu großartigen poetischen Vergleichen. Die Buddhisten nahmen das Rad, wie wir unten sehen werden, geradezu als Abzeichen ihrer Religion.

Von Steinbauten darf man in jener alten Zeit höchstens starke Wehrmauern und rohe Steinbauten in kegelförmiger Form über den Gräbern der Könige vermuten, welch letztere Sitte wohl mit Recht aus dem unten zu besprechenden Stûpenbau erschlossen worden ist. Alle Profanzwecken dienenden Bauten waren aus Holz, wie heute noch in den Ländern Indochinas und des indischen Archipels.

Wichtig ist es auch hier schon zu erwähnen, daß in jener alten Periode des indischen Kulturlebens reicher und offenbar kunstvoller Goldschmuck überall bekannt war.

Übervölkerung, vielleicht auch das Nachdrängen andrer arischer Stämme, zwang einen Teil der Ârya, aus dem Pandschâb auszuziehen und dem Laufe der nach Osten gewandten Flüsse zu folgen. Der Ausgang der Vedenperiode zeigt uns, wie Völkerbünde einander gegenüberstehen und arische Scharen ins Gangesland sich ergießen, in dessen Tropenklima bald ein völlig eigenartiges Kulturbild sich entwickelt, völlig verschieden von dem der Vedenperiode im Pandschâb. Die im Pandschâb zurückgebliebenen Stämme entgehen dieser neuen Kulturperiode; sie gehen von jetzt ab ihren eigenen Weg, gelten den Bewohnern Hindûstâns als königslos und ausgeschlossen (Arâschṭra, die Adraistoi der Hellenen); behalten aber ihre volle kriegerische Kraft.

Das fünfte Jahrhundert vor Christus spielt in der Geschichte der älteren Völkergruppe des sogenannten indogermanischen Stammes eine entscheidende Rolle. Es sind dies jene drei Völker, welche zuerst in die Geschichte der Menschheit als Kulturträger der edelsten Art eingegriffen haben: die indischen Ârya, die von ihnen kaum dialektisch geschiedenen Iranier und die Hellenen mit ihren Stammesverwandten. Diese drei Völker von staunenswerter idealer Kraft und wahrhaft schöpferischen Anlagen erscheinen durch die fast regelrechte Aufeinanderfolge ihrer Entwickelung nach beiden Seiten Ost und West der alten Welt, wie eine ältere Verwandtschaftsreihe des ganzen Völkerstammes. Auf die grundverschiedene Betätigung der nationalen Anlagen dieser Völker kann hier natürlich nicht eingegangen werden; wichtig ist es nur zu erwähnen, daß der wesentlich religiösen und philosophischen Dingen zugewandte Charakter der indischen Ârya im Laufe der Geschichte wieder auf seine westlichen Stammesverwandten traf und ihnen Gaben entlehnen konnte, welche der indische Boden nicht hätte zeitigen können. Am Ende des sechsten Jahrhunderts hatten die Perser und Meder das erste wirkliche Weltreich des alten Orients begründet: das Reich der Achämeniden. Die Eroberungen des großen Kyros wußte Dareios, der Sohn des Hystaspes, neu zu gewinnen und zu einem Großstaate unter persisch-medischer

Oberhoheit zu organisieren. Damit erreicht die alte Geschichte des vorderen Orients ihren ersten Abschluß; die Perser werden die Erben aller vorhergehenden Kulturströmungen, welche sich unter ihrer Herrschaft ausgleichen. Im Laufe des fünften Jahrhunderts entwickelt sich dann im Kampf mit dem Staate der Archämeniden die hellenische Freiheit, gleichzeitig erreicht die hellenische Kultur die höchste Blüte. Zu derselben Zeit nun, wo in Athen Sokrates und Plato lehrten, predigt in Indien Gautama Siddhârtha, der »Buddha«, der Weise aus dem Geschlechte der Çâkya (Çâkyamuni), die Erlösung vom Tode. Die auf seinen Lehrsätzen aufgebauten ethischen Normen waren zuerst imstande, unter allen Religionen der Erde über die Nation, welche sie hervorgebracht hatte, hinauszugehen. Diese Tatsache ist bei der strengen Aufrechterhaltung des nationalen Elementes bei den Völkern des Altertums von grundlegender, von entscheidender Bedeutung.

Ein Blick auf die Karte zeigt uns Indien als das Herz der alten Welt; in der Tat waren die Anregungen, welche von Indien ausgingen, die Kulturelemente, welche hier ausgebildet, aus der Fremde herangezogen, mit unbeschreiblich geschäftiger Phantasie immer wieder überarbeitet, umgedeutet, freilich manchmal bis zum Überschwänglichen gesteigert und in allen diesen Stadien wieder weitergegeben worden, weltumfassend. Im Beginne der indischen Studien suchte man in Indien die »Wiege der Menschheit«, den »Sitz der Urweisheit«, dies war ein Irrtum. Doch sollte man im Eifer, alles auf das richtige Maß zurückzuführen, nicht so weit gehen, die ungeheure Bedeutung des indischen Lebens für die Geschichte der menschlichen Kultur zu verkennen oder herabzudrücken.

Die Zivilisation Athens bildet in der Folge die Grundlage aller abendländischen Kultur, die Religion des Buddha wird die erste Weltreligion, wenigstens für alle östlich und nördlich von Indien liegenden Länder: von den Steppen der Mongolei, den Gebirgswüsten Tibets über Japan bis tief in den indischen Archipel hinab [3]). Zwei Menschenalter nach Buddhas Tod faßt das makedonische Königtum die Kräfte Griechenlands zusammen zu einer Weltmonarchie, welche die Erbin der Achämeniden wird. Die Westgrenze des gewaltigen Reiches bilden die Hellenen, die Ostgrenze die von Alexander dem Großen zuerst erschlossenen Länder des nordwestlichen Indiens.

Es ist für die Geschichte der altbuddhistischen Skulpturen von Wichtigkeit, sich der politischen Beziehungen zu erinnern, welche den Staat der Achämeniden mit dem nordwestlichen Indien verbanden. Dareios (altpersisch Dâraya-

vaus), Sohn des Hystaspes, war der erste König der Dynastie, über dessen Ländererwerbungen und Explorationen in Indien wir sichere Kunde haben. Nachdem der König größtenteils im Kampfe mit stammverwandten Völkern das Reich eines großen Vorfahren wiederhergestellt und die gewaltige Organisation desselben wenigstens angebahnt hatte, unternahm er es, wie Herodot sagt, »große Teile von Asien zu erforschen«. Eine dieser Unternehmungen war die Aufsuchung der Indusmündung, wozu eine Expedition ausgesandt wurde, darunter Skylax von Karyanda. In den späteren Inschriften des Großkönigs werden unter den tributpflichtigen Völkern die Hindhu (Hidhu) und die Gandâren (Gadârâ) erwähnt. Es sind die tributpflichtigen Anwohner des Indus (Sanskrit: Sindhu, altpers. Hindhu) und die in Indien als Gandhâra bekannten arischen Bewohner von Kâbul und Nachbarschaft, bei Herodot Gandarioi. Noch unter Xerxes, dem Sohne und Nachfolger des Dareios, gehorchen die zur Satrapie Arachosien gehörigen Völker Hindhu und Gandhârâ dem persischen Könige, indische Truppen zogen mit dem großen Heere nach Hellas, überwinterten mit Persern und Medern unter Mardonios in Thessalien und erlitten mit ihnen die Niederlage bei Plataä. Später scheint sich das Abhängigkeitsverhältnis gelockert zu haben; doch wissen wir über die Ereignisse im Osten des Reiches der Achämeniden viel zu wenig, um nur einigermaßen urteilen zu können. Die dem letzten Könige der Dynastie, Dareios Kodomannos, bei Issos zu Gebote stehenden indischen Truppen waren wahrscheinlich sehr wenig zahlreich, da nur fünfzehn Kriegselefanten erwähnt werden.

Kehren wir zu Indien zurück. Die aus dem Pandschâb in die Gangesebene vorgedrungenen indischen Ârya finden wir im fünften Jahrhundert unter brahmanischer Kultur in eine Reihe von Königreichen geteilt. Der mächtigste unter diesen Staaten ist das Königtum von Magadha, ein Rival desselben das von Koçala (Pâli: Kosala) mit der Hauptstadt Savatthi (Çravâsti). Zwischen diesen Staaten und ihren tributpflichtigen Nachbarfürstentümern bestehen blutige Fehden; die Kämpfe gegen die Urbewohner haben längst aufgehört. Die Kastenordnung ist vollkommen durchgeführt. Neben dem reich entwickelten höfischen Leben der zahlreichen großen und kleinen Fürstenhöfe — große befestigte Orte werden beschrieben — erscheint ein luxuriöses Stadtleben; der Handel ist in Blüte; in den Städten ist ein starker Gewerbfleiß vorhanden. Daneben steht ziemlich sich selbst überlassen ein bedürfnisloser Bauernstand, in allen Zeiten der indischen Kulturgeschichte der eigentliche Grundstock des indischen Volkslebens. Die Religion ist ganz in den

Händen der Brâhmaṇas, aus dem altindischen Naturdienst ist ein peinlich ausgebildetes Opferritual geworden; die Brâhmaṇas allein sind im Besitz dieses Rituals und durch die geheiligte Macht ihres Opfers wissen sie den stets im Kampfe stehenden Kriegsadel in Schranken zu halten. Die Kultusformen der anderen Kasten, besonders des niederen Volkes, waren vollkommen sich selbst überlassen. So läuft neben dei offiziellen Religion der »Götter in Menschengestalt«, d. h der Brâhmaṇas, überall ein volkstümlicher Kult her, welcher je nach dem oberen Rang der Kaste sich verfeinert. An den großen Opferfesten der Fürsten hatte das Volk höchstens als Zuschauer Anteil; die häusliche Kulthandlung, die Pûdschâ, war eine verkleinerte Wiederholung der offiziellen Riten. Jedes Dorf hatte seinen heiligen Feigenbaum, welcher als von einer Gottheit bewohnt galt und der man Opfer (Speise, Blumen usw.) darbrachte (balikammaṃ kar). Durch das ganze indische Leben geht ein innig religiöser Zug, welcher, ohne von äußerem Druck hervorgerufen zu sein, das Resultat der Verhältnisse selbst ist. Während im Luxus der Städte ein Ansatz zum Pessimismus sich fühlbar macht, empfindet das Volk den Mangel einer geordneten Religion der Natur gegenüber weniger. Das Fehlen des Nationalgefühls, die erschlaffende Wirkung des Klimas, die Gegensätze zwischen arm und reich, die Exklusivität des Staatskultus mögen die Grundlagen dieses religiösen Dranges gewesen sein. Die Kastenordnung, welche aufgebaut war, um das arische Blut rein zu halten und die Mischungen zu normieren, war der Feind jedes wahren Nationalgefühls; denn die Kastenordnung umfaßte für den Inder in der Tat die ganze Welt: eine zweite Größe gab es nicht. Was keine Kaste hatte, rechnete überhaupt nicht, war also kein ebenbürtiger Gegner. Die Gegensätze zwischen arm und reich wirkten in Indien in ganz anderem Sinne als anderswo. In einem Lande, wo die Natur alles bietet und eine Handvoll Reis genügt, das Leben zu fristen, liegt der Gedanke zu nahe, die Kulturplagen wieder abzustreifen und zur Natur selbst zurückzukehren. Die Bildungsstufe, welche das Volk schon im Fünfstromlande sich erworben hatte, war aber wenigstens bei den hohen Kasten so weit gedrungen, daß dadurch ein Rückfall in Barbarei ausgeschlossen blieb. Für die Brâhmaṇas war dies Zurücktreten in das anspruchslose Leben, welches die tropische Wildnis bot, zur Vorschrift geworden. Wir sehen die Brâhmaṇas in ihren Einsiedeleien beschäftigt, die Rätsel des Lebens zu lösen und wenn auch die Antworten, welche man fand, dem Europäer mit Recht pessimistisch vorkommen, so kann doch nicht geleugnet werden, daß der tiefe sittliche Ernst der ganzen Bewegung, welche von den besten

Köpfen der Nation ausging, eine großartige Entwickelung der Theoreme selbst hervorgebracht hat. Die Fragestellung imponiert durch Kühnheit, die Antworten durch unerbittliche Logik.

Die Lehre von der Seelenwanderung, eigentlich nur eine Weiterentwickelung der Kastenordnung, bot die Möglichkeit, eine bessere Wiedergeburt zu erringen. Das Hauptziel aber wurde, wie den Wiedergeburten überhaupt zu entkommen sei. Der ganze Ideengang ist, möglichst kurz gesagt, etwa der folgende. Die Naturgötter der alten Zeit konnte man durch das richtig vollzogene Opfer zwingen, zu geben, was man wollte. So ist der Versuch erklärbar, die Entstehung der Welt unabhängig von den Göttern, also ohne eigentliche Schöpfung aufzufassen. Man erkennt als die Grundsubstanz die Weltseele: das Brahman, aus welcher alle Einzelseelen (Âtman) emanieren, um nach Abstreifung irgendwelcher Einkleidungsform wieder in das Brahman zurückzukehren. Die Verbindung nun, welche die aus Brahman emanierte Einzelseele — sie ist ebenso ewig, wie jene — in ihrer Einkörperung eingeht, bringt sie in Knechtschaft; denn durch die Einkörperung wird sie sich ihrer persönlichen Eigenart bewußt und fängt an zu handeln: jede Handlung aber führt zu gut oder bös, zu Lohn oder Strafe, zu Freude oder Schmerz. Je nach diesen ihren Handlungen geht die Seele nach der Scheidung von ihrem Körper durch Himmel und Hölle und wenn Lohn oder Strafe dort erschöpft sind, kehrt sie wieder in körperliche Existenz zurück, je nach der Summe ihrer früheren Handlungen und wird so als Brâhmaṇa, Gott, Mensch hoher oder niederer Kaste, Tier, Pflanze oder Mineral wiedergeboren, um den Kreislauf (Sansâra) von neuem zu beginnen. In der Wahl der Mittel nun, aus diesem Kreislauf heraus zur Befreiung und Wiedervereinigung mit der Allseele zu gelangen, sind die Schulen verschieden. Das Grundschema aber bleibt allen indischen Religionsformen des Altertums bis in die neueste Zeit. Aber nicht bloß die Brâhmaṇas in ihren Schulen allein sind es, welche sich mit diesen Spekulationen abgeben; an den Höfen der Könige werden diese Dinge diskutiert, reiche Bürger nehmen teil an der Bewegung und es entwickeln sich neben den Berufsreligiosen des ersten Standes Schulen von Religiosen und Asketen, welche sich aus Angehörigen der anderen Kasten zusammensetzen. Die Brâhmaṇa selbst standen mitten in der Bewegung und waren durchaus nicht grundsätzliche Gegner neu entstehender philosophischer Schulen. Der Gegensatz solch neuer Sekten zu der offiziellen Lehre wurde nur ganz allmählich fühlbar und äußerte sich rein formell dadurch, daß die Heterodoxen es verschmähten, aus der Veden-

literatur Beispiele und Belege für ihre Theoreme zu zitieren. Selbst einander prinzipiell entgegengesetzte Religionen haben sich in Indien stets mit einer Duldsamkeit behandelt, welche in anderen Ländern ganz undenkbar wäre.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die dargelegten Verhältnisse nicht dazu angetan waren, eine kräftige nationale Kunst entstehen zu lassen. Die Bestrebungen des altindischen Kulturlebens lagen lediglich auf geistigem Gebiet, sie waren in ihrem Grundcharakter spekulativ, mochten ihre Äußerungen auch religiös-mystische oder philosophisch-wissenschaftliche Ziele bekunden. Beide letztgenannten Richtungen sind aber nie und nimmermehr mit einer kräftigen Kunstentwickelung gleichzeitig. Mag das religiös-mystische Element auch völlig fertigen oder im Verfall befindlichen Kunstbestrebungen notdürftig zur Folie dienen, so ist die philosophisch-wissenschaftliche Richtung besonders mit der praktischen Seite, welche sie im alten Indien hatte, für die Kunst ein geradezu unfruchtbarer Boden. Kunst und Wissenschaft haben nie gleichzeitig bei ein und demselben Volke geblüht.

Die Erlösung von den Wiedergeburten suchte man auf verschiedenem Wege; es entstanden verschiedene Sekten, welche aber nicht in bewußten Gegensatz zur brahmanischen Religion traten. Der äußere Druck, die Steuerplage, die blutigen Kriege zwischen den einzelnen Staaten mögen mitgewirkt haben, den religiösen Sekten Proselyten zuzuführen. Die Tatsache aber, daß der Stifter des Buddhismus selbst aus den besitzenden Klassen hervorging, widerlegt die Auffassung, daß äußerer Druck die Hauptrolle spielte. Denn wenn auch die Legenden übertreiben, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß Buddha einer mächtigen und begüterten Familie entstammte [4]).

Die Legende nennt Buddha den Sohn des Königs von Kapilavastu (Pâli: Kapilavatthu) am Flusse Rohinî, welches dem Geschlechte der Çâkya gehörte. Zu Beginn des fünften Jahrhunderts hatte Çuddhodana (Pâli: Suddhodana) dies Fürstentum, welches in steter Fehde mit seinen Nachbarn, den Koḍya (Pâli: Koliya), war. Verheiratet mit zwei Schwestern, Mâyâ und Pradschâpatî, erhielt der König von der ersteren erst in gereiftem Alter einen Sohn, welcher den Namen Gautama (Pâli: Gotama) Siddhârtha (Pâli: Siddhattha) erhalten haben soll. Die Legenden erzählen weiter, wie das Kind als der kommende Erlöser von dem alten Brâhmaṇa Asita erkannt wird, wie der heranwachsende Prinz alle seine Altersgenossen an Körperkraft und geistigen Fähigkeiten übertrifft. Um die alten Fehden mit den Koliya zum Frieden zu bringen, wird der jugendliche Prinz mit der

Koliyaprinzessin Yaçodharâ (Pâli: Yasodharâ) vermählt und erhält einen glänzenden Hofstaat.

Bei einer Ausfahrt begegnet ihm eine Gottheit in vier Erscheinungen: als alter gebrechlicher Mann, als Kranker, als in Verwesung übergehende Leiche, als bedürfnisloser Asket. Dieser Anblick und die Erklärungen, welche Gautama durch seinen Wagenlenker Tschanna erhält, legen den Keim in ihm zum Entschluß, der Welt zu entsagen. Nachdem ihm ein Sohn, Râhula, geboren ist, führt er den Entschluß aus. Er scheidet von seiner schlafenden Frau und flieht aus dem wohlverwahrten Palaste.

Ein kanonischer Text (Avidûrenidâna) beschreibt diese Flucht aus dem Palaste also: »Gautama legt sich auf einem prachtvollen Ruhebette nieder. Sogleich umgeben ihn seine Frauen, schön wie Göttermädchen, geschickt im Tanz, Gesang und Musik, und mit reichem Schmuck geputzt, begannen sie, um ihn zu vergnügen, Tanz, Gesang und Musik. Gautama aber, dessen Sinn bereits den Genüssen der Welt abgewandt war, beachtete den Tanz nicht weiter und fiel ein Weilchen in Schlaf. Da sagten die Frauen: ‚Was sollen wir spielen, wenn der, zu dessen Freude wir Tänze aufführen, sich dem Schlafe hingibt?' — ließen die Instrumente, da wo sie dieselben aufgehoben hatten, fallen und legten sich nieder. Nur die mit duftigem Öl gespeisten Lampen brannten. Da erwacht Gautama und mit dem Arm auf das Lager gestützt, sieht er die Frauen, wie sie die Instrumente hingeworfen haben, schlafend daliegen. Einigen lief Speichel aus dem Munde, andere knirschten mit den Zähnen, andere schnarchten, wieder andere redeten im Schlaf oder lagen mit offenem Munde unbedeckt da. Dieser abstoßende Anblick machte ihn noch unempfindlicher gegen die Sinnesreizungen. ‚O abscheulich, widerlich', rief er und dachte ernstlich daran, in die Einsamkeit zu gehen. Darum stand er mit den Worten: ‚Heute ist der Tag des Abschiedes von der Welt', vom Lager auf und ging an die Türe, nach seinem Pferdelenker rufend. Bevor er mit Tschanna flieht, denkt er: ‚ich möchte meinen Sohn sehen' erhebt sich, geht nach den Räumen, welche die Mutter Râhula's bewohnt und betritt ihr Gemach. Die Mutter Râhula's liegt auf einem blumengeschmückten Lager und schläft, indem sie ihre rechte Hand auf den Kopf des Kindes gelegt hat. Gautama blieb auf der Schwelle stehen und sah hin; er dachte, wenn er die Hand der Gattin wegschöbe, würde er sie wecken und es entstünde daraus ein Hindernis für ihn; wenn er Buddha wäre, wolle er wieder kommen und seinen Sohn schauen; dann verließ er den Palast.«

Mit Tschanna flieht er die Nacht hindurch bis zum Anavamâflusse, dort gibt er dem treuen Wagenlenker seine

Waffen, seinen Schmuck und sein Pferd, tauscht sein Kleid mit einem Bettler und eilt, von Almosen lebend, nach Râdschagaha, der Hauptstadt des Reiches Magadha.

In Râdschagaha studiert er brahmanische Philosophie, aber unbefriedigt eilt er in den Dschangel von Uruvilvâ (Pâli: Uruvelâ), in die Gegend, wo heute der Tempel von Gayâ Buddhagayâ) steht. Dort unterzieht er sich den strengsten Kasteiungen, bis er die Torheit einsieht, dadurch, daß er den Körper schwächte, zur Erkenntnis gelangen zu wollen. Die Legende stellt die Seelenkämpfe, welche Gautama unter einem Feigenbaume zu Gayâ durchzuringen hatte, dar als einen Sieg über Gestalten dämonischer Art, welche Mâra, ‚der Böse', der Dämon der Leidenschaften, gegen ihn gesandt hat.

Von dem Platze, wo ihm die Erleuchtung zuteil geworden war, dem Diamantthron (vadschrâsana) unter dem ‚Baume der Erkenntnis' (bodhidruma), eilt er wieder in die Welt zurück, um als Weg zur Erlösung, Selbstbesiegung und Liebe gegen alle Kreatur zu verkünden. Zunächst bekehrt er ein paar Kaufleute; dann Brâhmaṇas und Leute aus allen Ständen. Aus denen, welche gewillt waren, ihm als ergebene Schüler zu folgen, bildete sich in der Folge eine Gemeinde gelbgekleideter, geschorener Religiosen, welche den Grundstock zu dem späteren Mönchtum bildeten. Ein christlicher Reisender des dreizehnten Jahrhunderts, der Venetianer Marco Polo, sagt von Buddha, nachdem er seine Lebensgeschichte ziemlich richtig erzählt hat: ‚Wenn Buddha ein Christ gewesen wäre, so wäre er dem Throne Gottes nahegestanden'. Ein bezeichnendes Urteil aus einer Zeit, welche an religiöser Bildung nicht eben stark war.

In den fünfundvierzig Jahren, während welcher Buddha das westliche Bengalen durchwanderte, sehen wir ihn lebhaft unterstützt durch die Fürstenhöfe: wir sehen seine Gemeinde anwachsen, doch scheint Buddhas Lehre noch nicht als eigene Religion empfunden worden zu sein. Im Jahre 477 v. Chr. ist er bei Kusinârâ, im Haine der Mallafürsten, entschlafen oder wie der Ritualausdruck seiner Anhänger es nennt, ins Nirvâṇa eingegangen.

Sein Leichenbegängnis wurde mit königlicher Pracht gefeiert und die Reliquien an die Fürsten und Städte der Nachbarschaft verteilt. Mögen auch die Fürsten des Landes Magadha und Kosala an Buddha persönliches Interesse gehabt haben, zu seiner Lehre als eigener Religion, welche etwa die brahmanische Staatsreligion beseitigt hätte, sind sie nicht übergetreten. Erst die Folgezeit ergab eine festere Gliederung unter Buddhas zahlreichen Schülern. Nach dem Tode des Meisters fand ein Konzil statt in der Satakaṇṇigrotte zu Râdschagaha, welche von König Adschâtaçatru (Pâli:

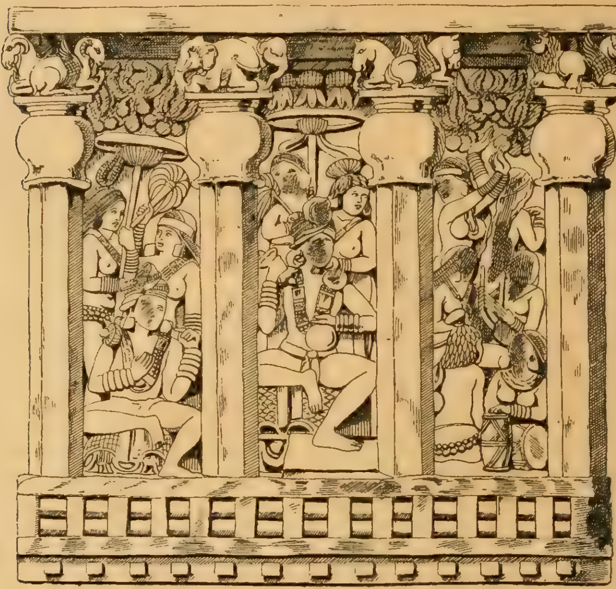
Adschâtasattu) von Magadha für die Versammlung eingerichtet worden war. Das Konzil galt der Feststellung der Worte des ins Nirvâṇa gegangenen Meisters. Etwa hundert Jahre später war ein zweites Konzil zu Vaiçâli (Pâli: Vesâli), um in der Gemeinde ausgebrochene Ketzereien beizulegen.

In den hundert Jahren zwischen dem ersten und zweiten Konzile hatte sich auf politischem Gebiete viel geändert. Der Staat von Magadha (die Prâtschyâ, »die Östlichen«, griechisch Prasioi) hatte eine dominierende Stellung erlangt. Die alte Dynastie war durch einen Emporkömmling gestürzt worden; Tschandragupta (griech. Sandrakottos oder Sandrakyptos) hatte sich des Thrones von Magadha bemächtigt. Ihm hätte der Feldzug gegolten, den Alexander der Große nach der Eroberung des Pandschâb geplant hatte.

Weder Tschandragupta, noch sein Nachfolger Bindusâra traten zur buddhistischen Lehre, deren Macht und Ansehen bereits eine selbständige Stellung geschaffen hatten, über. Erst der dritte König der neuen Dynastie, welche sich die Maurya (Pâli: Mora) nannten: Açoka (Pâli: Asoka), auf seinen Inschriften Piyadassi, war der erste Beschützer der Religion, welche er öffentlich bekannte. Er ist der Gründer zahlreicher Klöster (Vihâras) und anderer religiöser Bauten; die heiligen Texte wissen von dem Glaubenseifer des Königs Überschwängliches zu berichten. Er soll vierundachtzigtausend Stûpas überall in seinem weiten Reich errichtet, mehrmals soll er sein ganzes Reich den Anhängern Buddha's geschenkt und von ihnen wieder zurückerhalten haben.

Die merkwürdigsten Zeugen seines Eifers für die Lehren des Buddha sind aber seine Edikte. Diese in ihrer Art unter den Inschriften des Altertums geradezu einzigen Texte erzählen, wie Piyadassi, der »göttergeliebte« König, sich des wahren Glaubens und seiner Bekenner angenommen, wie er bemüht war, die heilige Tradition festzustellen, wie er Straßen, Brunnen, Hospitäler angelegt habe zum Nutzen aller lebenden Wesen. Die einzigen Inschriften der vorderasiatischen Geschichte, welche den indischen nicht nur geistig, sondern auch in der Form verwandt sind, sind die von den Achämeniden, besonders von Dareios hinterlassenen. Die größte und für unsern Zweck wertvollste ist die Inschrift von Bagistân (Behistun). Die einfache Sprache, welche rückhaltlose Wahrheit ausdrückt, der wahrhaft königswürdige Ton des ganzen Stiles, welcher jede Phrase vermeidet, einfach die Tatsachen erzählt und auch die Namen der Führer, welche die Siege erfochten haben, nicht verschweigt, sind bezeichnend für den edlen Charakter des Neubegründers des persischen Reiches. Die Strafen, welche er über die Empörer verhängt, »weil sie gelogen haben«, können im Verhältnis zu den Bar-

bareien der Assyrer und anderer sogenannter Kulturvölker nur human genannt werden. Die Inschriften des Açoka stehen nun sicher in Beziehung zu denen der Achämeniden 5). Am auffälligsten erscheint dies in der sprachlichen Form selbst. Die Idiome der persischen und indischen Ârya waren noch zur Zeit der Achämeniden, wie schon oben erwähnt, geradezu dialektisch verwandt: es muß nicht zu schwer gewesen sein, sich noch einigermaßen direkt zu verständigen. Nur zeigen



Nr. 1. Halle mit persisch-indischen Säulen, vom Relief des rechten Pfeilers des östlichen Tores von Sâñtschî (großer Stûpa), ein Stockwerk eines großen Götterpalastes darstellend.

uns die Königsinschriften der Perser die Sprache noch mit dem Ausdruck ringend: alles ist noch frisch und neu. Die Inschriften Açoka's nun, obwohl unter sich selbst wieder dialektisch verschieden, zeigen doch überall denselben mit dem Persischen innig verwandten Hofstil, der in der Formulierung der einleitenden Sätze, der Anordnung der Titel usw. ganz besonders sich bekundet. Diese Tatsache zu erwähnen, war notwendig; denn sie steht mit anderen Dingen, welche uns nahe angehen, in entschiedenem Zusammenhang.

Von den in Indien erhaltenen Denkmälern geht kein bedeutendes über die Zeit des Königs Açoka hinauf. Alles

Erhaltene zeigt im Stil unzweifelhaft persischen Einfluß. Man hat mit Recht behauptet, daß der Steinbau im großen Stile überhaupt erst zu Açoka's Zeit in Indien ausgeführt worden ist: die Kritizismen des indischen Patriotismus können an dieser Tatsache nichts ändern. Der persische Stil, welchen die Achämeniden in ihren Bauten zu Susa und Persepolis verwendeten, ist der Erbe vorderasiatischer Formen, sowohl in seinen konstruktiven Teilen, wie in seiner Dekoration. Dieser persische Stil, welcher viele Eigenarten zeigt, wird leider nur von wenigen Denkmälern repräsentiert, über die ein Urteil zu fällen fast unmöglich ist. Seine Elemente aber kehren zweifellos erkennbar in den Bauten der Açokazeit und der von Açoka's Stil abhängigen Periode des älteren indischen Stiles wieder, auf den einheimischen Holzstil übertragen. Als Hauptelemente können, was die buddhistischen Skulpturen angeht, die folgenden Formen hervorgehoben werden.

Die persische Säule mit glockenförmigem Kapitell wird direkt übernommen; sie wurde als Einzelmonument als Inschriftsäule aufgestellt; diese Form ist in der indischen Architektur völlig eingebürgert; ein Beispiel ist die berühmte eiserne Säule von Delhi. Auf Skulpturen wird sie nicht bloß zur Darstellung von Palasthallen, sondern auch rein dekorativ als Raumtrenner unendlich oft und mit vielen interessanten Varianten abgebildet. Das Glockenkapitell dient häufig als Basis für einen oder mehrere Löwen oder Elefanten oder ein religiöses Symbol, z. B. das Rad, falls die Säule als einzeln stehendes Monument aufgefaßt wird oder, wenn sie als Träger an Bauten verwendet wird, als Unterlage eines Abakus, auf welchem, nach den Seiten gewandt, geflügelte Tierfiguren (Flügel-Pferde, -Gazellen, -Ziegen, -Löwen, neben Elefanten sitzend) postiert werden. Diese letztere Form steht den persischen sogenannten Einhornsäulen nahe; doch ist der Habitus der ganzen Säule in Indien ein derber und gedrungener gegenüber diesen persischen Formen [6]).

Die orientalisierenden Tiere spielen auch in der buddhistischen Kunst eine bedeutende Rolle. Alle diese Mischwesen und Flügelgestalten haben außer ihrer rein dekorativen Rolle dazu dienen müssen, die mythischen Wesen untergeordneter Art der einheimischen Mythologie zur Darstellung zu bringen. Doch ist es, wie unten ausführlich dargelegt werden soll, ungemein schwierig, für diese Mischformen, in deren Bildung und Verwendung ein großes Schwanken und mancherlei Mißverständnisse sich bemerkbar machen, altindische Namen zu finden. Man kann geradezu, wenn die vorderasiatischen Formen nicht erhalten wären, annehmen, daß dies Schwanken in den Gestaltungen, dieses geschäftige Bilden überschüssiger, nicht benennbarer Geschöpfe der

Phantasie ohnehin schon auf fremde Einflüsse hinweist. Interessant ist es, daß schon in Açoka's Zeit neben diesen rein vorderasiatischen Bildungen auch solche sporadisch zur Geltung kommen, welche nur griechischen Ursprungs sein können[7]. Als national steht diesen fremden Einflüssen in der altbuddhistischen Kunst gegenüber die Darstellung der rein menschlich gedachten göttlichen Wesen und in schroffem Gegensatz zu den Chimären Vorderasiens die einheimische Tierwelt, welche indessen dekorativ nicht so häufig zur Geltung kommt, sondern diese Rolle den fremden Formen überläßt.

Die Flügel der orientalisierenden Tiere[8] sind meistens — Ausnahmen werden in einem späteren Kapitel begegnen — ruhend und bedeutungslos, am merkwürdigsten ist dies bei den Löwengruppen der Verschalplatten des ersten und zweiten Architravs des östlichen Tores des großen Stûpa von Sâñtschî, wie am Schluß des zweiten Kapitels erhellen wird.



Nr. 2. Geflügelte Löwen vom zweiten Architrav des östlichen Tores von Sâñtschî (wie Nr. 1).

Neben Darstellungen von mystischen Pflanzen, welche auf den assyrischen Lebensbaum zurückgehen und an welche sich eine Reihe schwer erklärbarer Symbole anschließen, steht die einheimische Pflanzenwelt. Eine ausführliche Besprechung der Dharmasymbole[9] usw., welche dem ersteren Typus angehören, würde für die kunstgeschichtliche Seite wenig beitragen; wertvoller ist die zweite Gattung.

Die indische Pflanzenwelt wird trotz der einfachen und manchmal sogar rohen Formengebung mit einer erstaunlichen Naturwahrheit wiedergegeben. Dekorativ verwendet wird mit Vorliebe und großem Geschmack der Anordnung die Lotusblume (Padma, Nelumbium speciosum): da und dort schleichen sich in den hierher gehörigen Mustern, welche sich durch Reichtum der Motive auszeichnen, vorderasiatische (ägyptisierende) Lotusblumen und Palmetten ein. Die breite Scheibe der entwickelten Blume wird in allen Stadien als Dekor verwendet und ihrer Ähnlichkeit mit dem Rade zuliebe

gern ausgeführt. Im Gegensatz zur assyrischen Kunst, welche die Ornamente wie Tapeten durchschneidet, wo die zu dekorierende Wand endigt, ist die auf Nr. 3 unter dem Kapitell liegende Blume nach oben gedreht. Trotz des vorwiegend malerischen Elementes des Musters ist dies Gefühl für Anpassung an die Konstruktion beachtenswert. Der Fuß des Pfeilers ist leider zerstoßen, so daß ein Urteil darüber unmöglich ist. Rein geometrische Muster erträgt der Hindûbildhauer aber nicht und so findet sich häufig die Ranke mit Wasservögeln usw., welche in kleinerem Maßstabe eingeschoben werden reich und mit feiner Naturbeobachtung belebt. Die beiden Außenseiten des Osttores von Sâñtschî sind ein hübsches Beispiel hierfür. Während auf der linken Außenseite das Muster so geometrisch gehalten ist, als es die indische Kunst überhaupt verträgt, ist die Ranke auf der rechten Seite recht stark belebt. Vögel tummeln sich zwischen den Blumen, die Pflanze selbst wächst aus dem Rachen eines Seeungeheuers. Die Rolle, welche die Blume in der späteren buddhistischen Kunst spielt, ist eine hervorragende; doch gehören die schönsten Motive dieser älteren Periode an: an heiligen Orten aufgehängte Blumenranken mögen die Vorlage gebildet haben. Im großen und ganzen kann man sagen, daß die in einfachen Linien dargestellten Pflanzen mit der sie belebenden einheimischen Tierwelt, welche beide lediglich einheimische Formengebung erhalten haben, meist über das hinausgehen, was die gefeierte helle-



Nr. 3. Lotusblumenmuster von der äußeren Seite des rechtsstehenden Pfeilers des östlichen Tores von Sâñtschî.

nische Kunst dafür zur Verwendung hatte: sie beruhen auf getreuer Naturbeobachtung.

Die altbuddhistischen Denkmäler zerfallen ihrem Zwecke nach in fünf Gruppen [10]).

1. Stambha's, Pâli: Thambha's, Hindûstânî: Lâṭs: Säulen, auf deren Kapitell ein religiöses Symbol (Rad, Dharmasymbol usw.) direkt oder auf einer Gruppe von Löwen und Elefanten aufgestellt ist. Sie dienten meist als Inschriftsäulen. Wenn der obere Teil des Kapitells aus Löwen bestand, hießen sie Siṃhastambhas, Pâli: Sîhatthambha's, vgl. die Abbildung auf den kleinen Mittelpfeilern (zwischen dem zweiten und dritten und ersten und zweiten Architrav des Osttores von Sâñtschî, vgl. Abb. Nr. 32).

2. Tschaitya's, Pâli: Tscheṭiya's oder Versammlungshallen, welche etwa christlichen Kirchen entsprechen [11]). Ursprünglich ziemlich dasselbe, was Stûpa bedeutet, wurde es aus der Bedeutung »ein Monument« »ein Grabmal« auch verwendet im Sinne »eines Tempels, der ein Grabmal enthält«; besonders für Höhlentempel mit einem Rundgang um den eigentlichen Tschaitya, ja um Licht zu gewinnen, mit einer offenen Halle.

3. Vihâra's, Klöster. Sie sind meist mit Tschaïtya's verbunden.

4. Stûpa's, Pâli: Thûpa's, englisch: Topes. Ihr Zweck war ein einfacher. Es gab eigentliche Stûpa's, welche an Orten errichtet sind, wo ein bedeutendes Ereignis im Leben eines Buddha stattgefunden haben soll; dann aber auch solche, in welchen ein Reliquienstück eines Heiligen aufbewahrt wird. Dies sind die Dhâtugarbha's (sinhalesisch: Dâgaba), Behälter für dhâtu's (sinh. dâ): Reliquien. Die Stûpa's bestehen aus einem quadratischen Steinunterbau mit einem massiven Aufbau in der Form einer »Wasserblase«, welche von einer Terrasse bekrönt wird. Über der Terrasse erhebt sich ein Schirm: einfach oder mit mehreren Dächern übereinander. In der indischen Archäologie ist zur Bezeichnung dieses Schirms das birmanische Wort »Htî« eingeführt worden. Ursprünglich waren die Stûpa's Grabmäler der Könige.

5. Steinzäune, sogenannte »Rails, Railings«. Sie bildeten meist die Umzäunung der Stûpas oder umgeben eine Terrasse, auf welcher ein heiliger Baum stand usw. Die Steinzäune gehören zu den für die Darstellung der altindischen Skulptur wichtigsten Denkmälern, da die meisten derselben mit Reliefs an den Pfeilern und Querbalken geschmückt sind. Mit den Steinzäunen sind an einzelnen Orten große Steintore (Torâṇa's) verbunden. Diese Tore, die besterhaltenen sind die zu Sâñtschî, sind meist mit reichem Bilderschmuck versehen. Sie tragen ausgeprägten Holzstil, sowohl in der

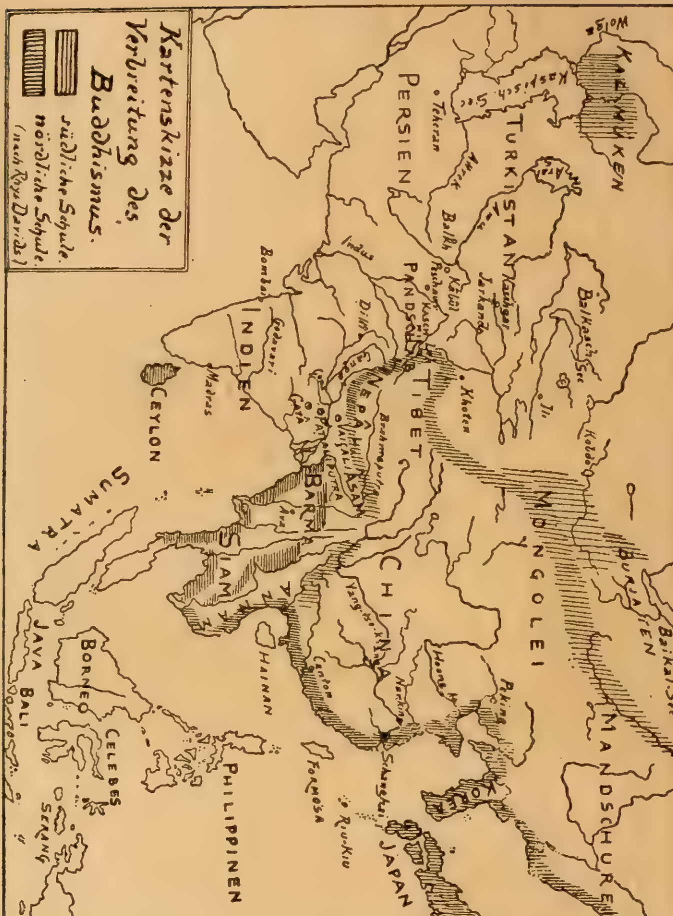
Anlage des Baues, wie der Dekoration. Sie scheinen schon sehr früh nach Ostasien gekommen zu sein; jedenfalls sind die bekannten chinesischen Pai-lu's und die japanischen Tori-i's mit diesen altindischen Torâṇa's in Zusammenhang zu bringen. Ursprünglich waren sie wohl nichts anderes als etwa unsere Ehrenpforten.

Die Denkmäler nun, aus deren Skulpturen sich die Hauptphasen der altindischen Kunst ergeben, zerfallen in zwei große Gruppen. Die ältere Gruppe, in welcher der persische Einfluß vorherrscht, beginnt mit der Zeit Açokas; ihr gehören an die Denkmäler im eigentlichen Indien: Lâṭ's zu Dillî, Tirhut, Sankîsa, Sâñtschî, Amarâvatî, Gayâ usw.;



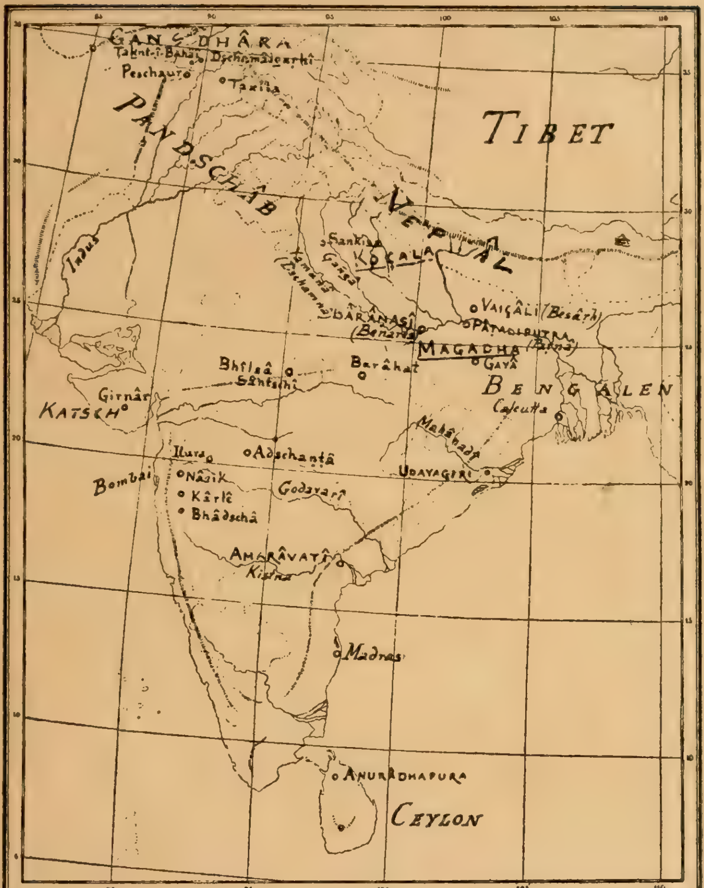
Nr. 4. Abbildung eines Stûpa: Götter und Menschen (devamanussâ) davor. Von den Reliefs des östlichen Tores des großen Stûpa von Sâñtschî. Vgl. Abb. 32.

Tschaitya's: die Grotten in Bihâr, in Sâñtschî, Nâsik, Adschaṇṭâ, Elurâ, Kênhêri, Bêḍsâ, Dhamnâr usw.; Vihâra's; Bihâr-Grotten, Udayagiri, Kaṭak, Adschaṇṭâ, Bâgh usw.; Stûpa's: Sarnâth, Bhîlsâ (Sâñtschî), Gayâ, Amarâvatî; Steinzäune mit Toren: Barâhat (Bharhut), Mathurâ, Gayâ, Sâñtschî, Amarâvatî. Die zweite Gruppe, die sogenannte gräkobuddhistische oder, wie Fergusson sie zuerst genannt hat, die der Gândhâraklöster, umfaßt die zahlreichen Reste der Skulpturen der Klöster von Dschamâlgarhî, Takht-î-Bahâî bei Peschaur, ferner Shah-dêhri, Sañghâo, Nathu (Nuttu) und anderer Lokalitäten in Jûzufzâi. Ihr geht eine ältere Richtung voraus, Smiths indohellenische Schule, welche hauptsächlich durch Skulpturen von Mathurâ vertreten wird.



Während in der älteren persisch-indischen Gruppe das nationalindische Element den Hauptstock bildet und so sich auf indischem Boden weiter entwickelt, hat die Gândhâraschule fremde, antike Formengebung. Sie beeinflußt später die indische Kunst, bleibt aber aus geographischen (und politischen) Gründen, welche auch bei der Spaltung des Buddhismus in zwei Schulen mitwirken, isoliert und ist in ihrem Fortleben am dauerhaftesten in der kirchlichen Kunst der nördlichen Schule.

Die Ruinen des reich verzierten Steinzaunes und der



Kartenskizze von Indien mit Angaben der Ruinenstätten der buddhistischen Zeit.

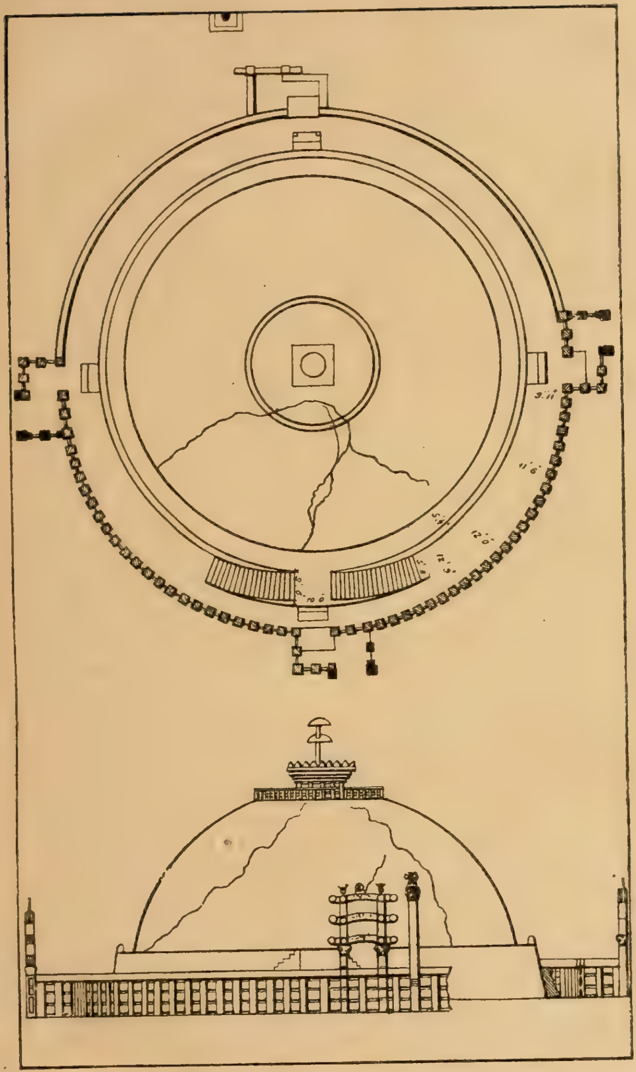
Tore des nun völlig vom Erdboden verschwundenen Stûpa von Barâhat (Bharhut) bieten auf ihren Reliefs im wesentlichen denselben Stil, wie die unten beschriebenen Skulpturen der Tore von Sâñtschî, doch sind sie etwas herber in der Formengebung, was besonders in der Darstellung der Frauen auffällt. Außerordentlich wertvoll sind die Skulpturen von Barâhat dadurch, daß sämtliche Darstellungen mit Inschriften versehen sind und so leicht erklärt werden können. Proben

der Barâhat-Skulpturen besitzt das Königliche Museum nicht. Die im Zustande grauenhafter Zerstörung gefundenen Reste stammen aus der Zeit um 200 v. Chr.

Etwas später als Barâhat und wohl direkt auf Açoka zurückzuführen sind die Skulpturen des früheren Steinzaunes zu Gayâ (Buddhagayâ). Er umgab in alten Zeiten eine Terrasse, auf welcher der Bodhibaum — der Feigenbaum, unter welchem dem Gautama die Erkenntnis zuteil geworden war — stand, wie es scheint, in einer Art Kapelle. Der Tempel von Gayâ ist jüngeren Datums; über der alten Kapelle erbaut, von Birmanen in den Jahren 1306—1309 restauriert und erst neuerdings wiederum restauriert. Einige Platten des alten Açoka-Railing sind ins Berliner Museum gelangt, vgl. Anhang.

Bei Sâñtschî, in der Nordostecke des Fürstentums Bhopâl, südwestlich von Bhîlsâ, dem alten Vidiçâ, sind elf Stûpas von verschiedener Größe erhalten. Der größte darunter ist von einem massiven Steinzaun umgeben, der Raum innerhalb des Zaunes nach den vier Himmelsrichtungen hin ist zugänglich durch vier große Tore aus feingekörntem Sandstein. Der große Stûpa ist ein massiver Ziegel- und Steinbau von 106 Fuß Durchmesser und 42 Fuß Höhe, er erhebt sich auf einem Plinthus von 14 Fuß, welcher fünf und einen halben Fuß vortritt. Auf dem Gipfel des Baues war eine Terrasse von 34 Fuß Durchmesser, welche von einem Steinzaune umgeben war, vgl. Plan und Skizze S. 25. Der Aufgang auf die den Bau umgebende Terrasse geschieht durch eine an der Südseite angebrachte Doppeltreppe. Die Basis des Ganzen ist umgeben von einer massiven Kolonnade, welche 144½ Fuß von West nach Ost und 151½ Fuß von Nord nach Süd mißt. Dadurch ist der Raum auf der Treppenseite der Terrasse breiter. Die umgebenden Steinzäune (Rails) zeigen zahlreiche Inschriften, aber keinen Figuren- oder Ornamentfries. Ungemein reich ist hingegen der figürliche Schmuck der vier großen Tore. Der Abguß des östlichen Tores ist im Museum vorhanden.

Es ist jetzt sicher, daß auch diese Skulpturen noch ins zweite Jahrhundert v. Chr. gehören, also im wesentlichen denselben Stil darstellen, wie die Skulpturen von Barâhat [12]). Freilich muß auch betont werden, daß das südliche Tor, wie sich aus dem Stil ergibt, zweifellos das ältere ist (um 140 v. Chr.). Sehr wahrscheinlich ist es aus verschiedenen Gründen, daß Açoka der Erbauer der Stûpa ist. Die sinhalesische Chronik Mahâvaṃsa erzählt nämlich, daß Açoka, als er von seinem Vater als Regent nach Udschdschayinî (Ozene) geschickt wurde, einige Zeit sich in Tschetiyagirî (Sâñtschî) oder Vessanagara (Besnagar) aufhielt. Dort heiratete er die Tochter eines Fürsten und erhielt von ihr zwei Söhne Udschdscheniya und Mahinda und später eine Tochter



Plan und Seitenansicht des großen Stûpa von Sâñtschî nach Cunningham, The Bhilsa Topes, Tafel VIII. London 1854.

Sañghamittâ. Die letzten beiden traten später in den Orden und gingen auf Geheiß ihres königlichen Vaters nach Ceylon

auf Einladung des Königs Tissa, um einen Ableger des heiligen Bodhibaumes dorthin zu bringen und in Ceylon den Buddhismus zu verbreiten. Vor ihrer Abreise nach Ceylon wurden sie von ihrer fürstlichen Mutter, welche sie zu Tschetiyagiri besuchten, empfangen, und zwar in einer von ihr selbst gebauten Halle. Vor dem südlichen Tore nun steht ein Lâṭ mit Löwen von genau demselben Stil wie die auf Açoka und seine Zeitgenossen zurückgehenden Denkmäler in Indien und Ceylon (Anurâdhapura).

Dem Alter nach stehen die Tore in folgender Reihe: das südliche, nördliche, östliche, westliche. Da die Reliefs der Tore das umfangreichste Monument der älteren buddhistischen Skulptur darstellen und im wesentlichen den Açokastil repräsentieren, soll im folgenden Kapitel der Charakter des Stiles genauer beschrieben werden. Über die Reliefs des östlichen Tores vgl. Anhang I.

Der große Stûpa von Amarâvatî (innerhalb der jetzigen Stadt Amarâvatî) am rechten oder Südufer des Krishṇaflusses (Kistna) ist völilg vom Erdboden verschwunden. Nur der mit reich komponierten Reliefs geschmückte Steinzaun, dessen Stücke völlig aus dem Zusammenhang gerissen waren, ist durch Fergussons Scharfsinn so weit wenigstens wieder rekonstruiert worden, daß man ein Bild der ganzen Konstruktion erhält. Die Stücke liegen jetzt in London, nachdem sie mancherlei Fährlichkeiten ausgestanden haben.

Die »Railings« von Amarâvatî — der äußere ist der ältere — gehören in das Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr., der Stûpa selbst war älter. Der Stil der Skulpturen der »Railings« ist aus dem der Açokazeit heraus entstanden, aber er hat eine ganz neue Art der Formengebung. Die Typen sind alle festgestellt, in der Darstellung der einzelnen Gestalten, wie in der Komposition sind andere Gesetze geltend geworden. Proben der Skulpturen sind — einige Photographien ausgenommen — im Königlichen Museum nicht vorhanden. Ich kann daher die Amarâvatî-Reliefs nicht mit in die Darstellung ziehen und muß mich bescheiden, am Schluß dessen, was ich über die Gândhâraschule sagen kann, in einzelnen auffallenden Punkten auf den Einfluß hinzuweisen, welchen der Stil dieser Periode, wie Fergusson zuerst klargemacht hat, auf die Reliefs von Amarâvatî ausübte. Was die Weiterentwicklung der älteren Elemente, welche Amarâvaṭî mit Sâñtschî usw. gemeinsam hat, betrifft, so genügt es, darauf zu bemerken, daß eine gewisse kokette Eleganz, ein Überwuchern der Kompositionen das charakteristische Merkmal ist, vgl. Abb. 5 und 82.

Die Gemälde der Grottentempel von Adschaṇṭâ (W. N.-W. von der gleichnamigen Stadt an den Indhyâdri-

Bergen, welche die Grenze des Dakhans von Khandesh bilden) kann ich, da das Museum nichts besitzt, ebenfalls nur als Zitate in die Darstellung ziehen. Ich muß daher auf die im Anhange verzeichnete Literatur verweisen, besonders was die Geschichte der Entdeckung dieser für die indische Archäologie so wichtigen Proben altindischer Malerei betrifft. Sie repräsentieren eine mehrhundertjährige Geschichte der indischen Kunst, indem die ältesten Proben nahe an Açoka's Zeit herangehen und die jüngsten bis 600 n. Chr. reichen mögen. Fergusson vermutete, daß neben den Skulpturen der Gândhâraschule eine alte Gândhâra-Malerschule existierte: wie weit das, was ich im dritten Kapitel über das Fortleben von Gândhâratypen innerhalb der kirchlichen Malerei Tibets, Chinas und Japans habe feststellen können, Fergussons zweifellos richtige Vermutung zu stützen geeignet ist, wird sich wohl ergeben, wenn unsere Kenntnisse der letzteren gesichertere sein werden. Im Zusammenhang mit dieser alten, mit spät antiken Elementen belebten kirchlichen Malerei stehen nun auch die Freskos von Adschaṇṭa und Bâgh. Nur ein paar Stellen an hielt ich es für nötig, kleine unbedeutende Skizzen eines Adschaṇṭâbildes (Abb. 21, 41, 66) mit aufzunehmen, da es für die Typengeschichte von Wert schien. Die ungewöhnliche Schönheit und Anmut dieser Gemälde, deren trauriges Schicksal ich hier nicht erwähnen möchte, war schon aus den Konturenzeichnungen ersichtlich, welche J. Burgeß seinem Berichte über die Bilder einverleibt hat.

Durch Griffith' prachtvolle Publikation sind sie endlich in würdiger Weise allgemein zugänglich geworden [13].

Der persisch-indische Stil.

Die Stilform, welche in Indien die nationale war und blieb und immer wieder den Steinbau beeinflußte, war der Holzschnitzstil. Die Steintore von Sâñtschî z. B. sind hölzernen nachgebildet, welche vielleicht ursprünglich dort gestanden haben, die Formen der Anlage wie des Details weisen aufs deutlichste darauf hin. Im kleinen begegnet derselbe Stilcharakter der Tore an den Thronsesseln auf den Reliefs selbst jüngerer Perioden. So haben sich unter anderem auf den Reliefs des Steinzaunes von Amarâvatî ein paar Abbildungen von Thronsesseln mit Lehnen erhalten, welche ganz ausgeprägt den alten einheimischen, arischen Holzschnitzstil repräsentieren. Es ist überraschend, wie innig verwandt diese Formengebung mit mittelalterlichen und besonders nordischen ist. Die Querbalken der breiten und nicht hohen Lehne werden an den Enden vorstehend gearbeitet und diese Enden mit phantastischen Tierköpfen (Drachenköpfen) verziert. Auf dem unter Nr. 27 abgebildeten Relief (Sâñtschî) scheint — die Darstellung ist nicht deutlich genug — das dort abgebildete Torâṇa, was die Architrave betrifft, ähnlich behandelt zu sein. Die Zwischenräume werden mit Reliefs und Rundfigürchen ausgeschmückt. Über die dabei eindringenden vorderasiatischen Tierformen wird unten ausführlicher gehandelt werden, vgl. Abb. 24 und 25.

Noch heute ist die Holzschnitzerei in bäurischen Fomen — das altindische, wie das modern indische Volksleben hat seinen nationalen Charakter im Bauernstande — erhalten, wenn auch diese ganz altertümlichen, an mittelalterliche germanische Arbeiten erinnernden Formen verloren gegangen sind. Wie in der altbuddhistischen Skulptur kam später noch einmal in Indien der Holzschnitzstil zum Durchbruch: in den der Dschainareligion geweihten Bauten der Tschâlukyaherrscher des Mittelalters. Die Technik war in Stein (weißer Marmor) übertragen und es entstanden die feinen Durchschleifarbeiten, welche den Dekor der Bauten vom Berg Abû und anderer Dschainatempel an der Westküste Indiens

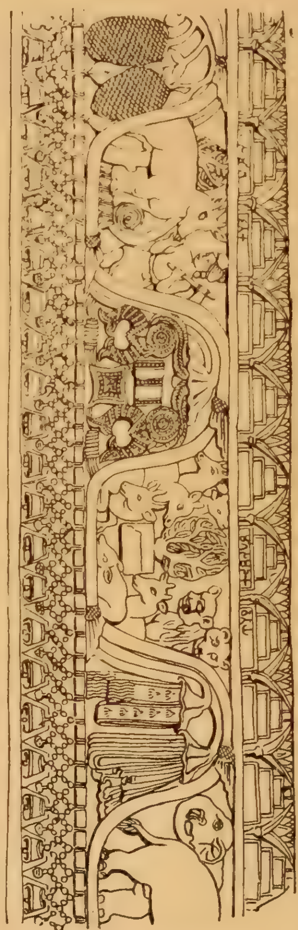
bilden. Wie diese Dschainaarbeiten ihrerseits wieder die Vorbilder — mit Weglassung der figürlichen Elemente — für die Marmorfiligrane der Muhammedaner in ihren Bauten zu Ahmadâbâd usw. geworden sind, gehört auf ein anderes Blatt der indischen Kunstgeschichte. Wir sehen also, daß die altindische Skulptur einen Helfer hatte an einer ein-



Nr. 5. Kleiner Stûpa auf einem Throne, von den Nâga's verehrt. Relief vom Steinzaun von Amarâvatî. Nach Fergusson, TSW., Tafel LXII.

heimischen, alten, tiefgewurzelten Kunstübung: freilich war sie nur in den Händen eines Handwerks. Es war eine Hilfe für die Formengebung, als man begann, in Stein zu arbeiten, aber ein Hindernis für die Entwicklung. Der Holzschnitzsti ist es, welcher vor allem die Schuld trägt, daß die indische Skulptur nie mehr als ein Relief wurde, das zum Dekor großer Bauten diente, und zwar so, daß die in Stein ausgeführten Bauten wie mit Schnitzleisten belegt erscheinen. Das ver-

zierende Relief erhält nur selten und wie durch Zufall organische Abrundung; schon in der altbuddhistischen Kunst liebt man eine gewisse Unregelmäßigkeit: ein stetes Variieren der dekorativ verwendeten Platten, deren regelrechte architektonische Entwicklung kein zwingendes Gesetz ist. Es ist daher, wie wir sehen werden, sehr schwer, die Punkte herauszuheben, welche nach des Bildhauers Plan betont sein sollen, vgl. unten zu Abb. 32. Ferner fehlt der buddhistischen Kunst jede Freifigur: denn selbst freigearbeitete Figuren sind nie ohne Aureol, nie ohne bedienende Nebenfiguren gedacht, nie ohne Rückwand, welche den festen Hintergrund der Gestalt bildet. Diese Tatsache steht mit der indischen Weltanschauung in gewissem Zusammenhange: die stete Eingliederung historischer Personen in ein System, die geringe Freiheit des Individuums gegenüber der umgebenden, wesentlich von religiösen Grundsätzen aus betrachteten Welt, ja geradezu die Idee von der Identität der Einzelnseelen mit der Weltseele ist es, welche die Unfähigkeit wahrhaftig künstlerischer Auffassung, welche eine Freifigur hätte entwickeln können, verschuldet.



Nr. 6. Relief mit der Darstellung des Isimigadschâtaka, Löwen und Antilopen vor einem heiligen Baume usw. nach Cunningham, Bharhut Plate XLIII. Bezeichnet durch die Inschriften Isimigadschâtaka und Miga samadaka tschetaya »die Wiedergeburt als Rishi Antilope« und »das die Antilopen erfreuende Tschaitya« [14]).

Ein zweites Kunsthandwerk, in seinen Formen zierlicher und durch den Hinweis auf Vorlagen in der Natur scheinbar schöpferischer, ist in Indien sehr alt und mit den Auffassun-

gen des Volkes eng verbunden: die Goldschmiedekunst. Es betätigt sich der Einfluß dieser Kunst nach zwei Seiten hin. Die Skulpturen zeigen, wie der Dekor der Goldschmiedearbeiten oft nahe an Flechtarbeiten herangehend überall mitwirkt, jene ketten- und schmuckartigen Ornamente mit Blumen, Blättern, Rosetten und feingegliederten Bändern, welche neben den mit figürlichen Kompositionen geschmückten Platten hergehen, auszuspinnen. Der untere Ornamentstreifen auf Abb. Nr. 6 zeigt Motive, welche von Schmucksachen entlehnt sind: Glöckchen und Kettchen, wie sie als Fußschmuck von Frauen getragen wurden.

Zur Teilung der einzelnen Darstellungen im Mittelstreifen sind Pflanzenranken verwendet, aus denen Schmucksachen herauswachsen: die später allgemein gewordene Darstellung der »Wunschbäume« (Kalpavṛiksha's) geht von diesen Motiven aus. Eine verhängnisvolle Wirkung hat die Goldschmiedekunst für die Plastik der Menschengestalt gehabt. Die heroische Form der indischen Plastik ist stets und zu allen Zeiten der Festschmuck geblieben, welcher sich mit unverwüstlicher Zähigkeit durch die ganze indische Kulturgeschichte hindurch sogar in den Nebenländern erhalten hat. Die alten, teilweise altarischen Formen des Festschmuckes sind in mannigfachen Variationen, welche der Stil des Landes mit sich brachte, über Indien mit den arischen Kolonisten hinausgegangen: in Birma und Siam, in Tibet und der Mongolei, auf Java und Bali liegen die modifizierten Formen des altindischen Festschmuckes noch heute vor: in der Festtracht der Könige oder von Braut und Bräutigam oder endlich in den Theaterkostümen, welche ja überall Stoffe der altindischen Sage behandeln. Ja, es fällt die Tatsache auf, daß die nichtarischen Länder Indiens oder die von der Kultur weniger berührten niedrigen Kasten der alten Kulturländer, ebenso wie die eben genannten außerindischen Gebiete, häufig altertümlichere Formen der Schmuckgegenstände zeigen, als die alten indischen Kulturgebiete selbst, welche im Laufe der Zeit in Kostüm und Schmuck andere Wege gegangen sind. Die ganze Frage verdient eine besondere, ausführliche Untersuchung, bei welcher die Monumente der alten Zeit eine leitende Rolle führen dürften. Vor der Hand muß ich mich mit Andeutungen begnügen.

Der Schmuck ist ungemein reich und geschmackvoll angeordnet: aber er ist ein künstlerisches Motiv für sich selbst. Wenn nun auch die altbuddhistische Plastik nie in die rohe, tapeten- und schablonenhafte Art verfallen ist, mit welcher die sogenannte assyrische Kunst Schmuck und Bekleidung in reichen Mustern über die Figuren wegführt und die Ornamente einfach durchschneidet, wo die Unterlage endigt, so

hat doch der Schmuck in der peinlich liebevollen Ausführung, die er genoß, die Entwicklung der menschlichen Gestalt ungemein behindert, weil er stets für die Formen tonangebend blieb. Zu bemerken ist, daß auch hier die Natur Indiens, die Tropennatur mitgeredet hat. Wie die Namen der Schmuckgegenstände selbst in allen indischen Sprachen beweisen, sind die meisten Stücke Nachahmungen der prachtvollen Blüten und Ranken, welche die Flora des herrlichen Landes, dem Menschen zum Festschmuck bot. Aus der alten Literatur erfahren wir z. B. ausdrücklich, daß dieselben Blumen direkt als Kopfschmuck dienten, welche heute noch ihre Namen den entsprechenden Metallschmuckstücken überlassen haben. So heißt es im Ritusaṇhâra (»Schilderung der Jahreszeiten«) 2,21: »Jetzt (in der Regenzeit) tragen die Frauen Kränze auf dem Haupte aus Blumen von Kadamba, Keçara und Ketakî und Ohrgehänge, welche aus Kakubhadolden [15] bestehen, welche, in die Ohrmuschel gesteckt, am Ohrrand herabhängen.« Dieser Blumenschmuck wechselt nach den Jahreszeiten. Was die genannten Namen betrifft, so mag hier noch erwähnt werden, daß noch heute eine breite Schmuckplatte von der Form der Pandanusblüte als Kopfschmuck ganz gewöhnlich getragen wird, welche denselben Namen führt: Hindì: Ketkî, Marâṭhî: Keorâ, Malayâḷam: Keidappû usw. Ja neben Metallschmuckstücken tritt noch immer der Blumenschmuck in sein Recht: so tragen die Tamil-Frauen als Festschmuck neben Metallohrschmuck und Schmuckplatten auf dem Scheitel vor dem Ohr herab eine Dolde von an Faden gereihten einzelnen gelben der weißen Blumen usw. usw. Anderen Schmuckstücken aus Metall stehen heute noch bei den niederen Kasten ähnliche — vielleicht nachgeahmte Stücke — aus Gras und Stroh geflochten, mit Gehängen und Ketten aus Nüßchen und bunten Samen zur Seite.

So reizvoll und liebenswürdig diese Freude an der Natur erscheint, so unplastisch wirkt die Reproduktion dieser Schmuckstücke in der Kunst. Die mit breiten Ketten belegten Schultern, die mit Metallringen besteckten Arme und Beine, die mit reichgegliederten Gürteln umwundenen Leiber haben nie eine anatomisch richtige Form erlangen können. Überall war die Entwicklung einer klaren Kontur durch breite, in sich reich und geschmackvoll gegliederte Schmuckstreifen geschnitten, die natürliche Lage des Muskelfleisches von Arm und Bein war gestört und die Glieder haben infolgedessen im besten Falle eine weichliche, scheinbar korrekte Abrundung erhalten, im schlimmsten aber ein vollständiges Verrenken des Knochengerüstes und Überquellen der Muskeln erleiden müssen.

An dies Überladen mit Schmuck schließen sich gewisse körperliche Eigentümlichkeiten an, welche mit dem Tragen schweren Schmuckes zusammenhingen, als Schönheiten aufgefaßt und in den Abbildungen noch übertrieben wurden. Dazu gehört besonders das Tragen übermäßig großer und schwerer Ohrschmucksachen. Hier trifft wiederum der Fall zu, daß die Typen auf den Denkmälern z. B. Abb. 5, 11, 18 entsprechender gewissen Schmucksachen der nichtarischen Stämme sind, als gerade denen, welche die Frauen der alten Kulturgebiete trugen. Bekannt sind die mächtigen Metall- Holz- und Hornscheiben (Mal. takka, Tamil takkei) der Nâyatschtschi's von Malabar, die weitausgehängten Ohrlappen der Maravatti's usw. [16]).

Aus dieser Betonung des Schmuckes ergibt sich für die Plastik die Behandlung des Nackten. Der nackte Körper als solcher war in der buddhistischen Kunst nie Gegenstand der Darstellung.

Abgesehen davon, daß die Lehre Buddhas der Nacktheit gram ist, bleibt doch die eigentümliche Anschauung des Inders überhaupt über den Zweck des menschlichen Körpers bestehen: er ist im besten Falle ein Teil der Natur selbst, eine nicht lange währende Einkleidungsform der Seele, in welcher sie nicht gerne weilt. Es ist hier angezeigt, daran zu erinnern, welche Anschauungen bei dem Inder nie zur Geltung gelangten: nie erscheint der Mensch als Beherrscher der Natur, welche nur dazu da wäre, ihm zu dienen; nie ist er selbst die Krone der Schöpfung; die Wiedergeburt in der Menschenwelt ist nur insofern wünschenswert, als sie allein die Erlösung ermöglicht. Damit hängt zusammen, daß ein allgemeines Interesse für ebenmäßige Schulung des Körpers nicht besteht. Körperliche Übungen fehlen in Indien nicht, aber sie haben nur berufsmäßige Zwecke, nie die der Ästhetik der Körperschönheit. Körperliche Schönheit erscheint als Resultat guter Werke in früheren Wiedergeburten, nicht aber als das eigener Energie und Lebensfreude, sie ist ein Geschenk der Natur und wie Tropenflora flüchtig. Ganz gewiß trug und trägt man noch in Indien ebenso leichte Kleider als im alten Hellas getragen wurden und nackte Glieder sind durchaus keine Seltenheit. Der physische Mensch ist ein anderer, als der alte Hellene. Der Hindû mit seinen zart und leicht gegliederten Extremitäten, wadenschwachen Beinen und weichlichen Muskelformen war im Altertum, wie die altbuddhistischen Skulpturen beweisen, derselbe leichtgebaute, aalglatte Mensch, wie er heute ist. Im ganzen kann man sagen, daß die altbuddhistische Kunst den Hindû mit einem gefälligen, kindlichen Naturalismus, welcher trotz der anmutigen Formengebung weit entfernt ist, zu idealisieren,

ganz vortrefflich dargestellt hat. Da eine strenge Schulung fehlt, so stellt sich bald ein Raffinement ein, welches besonders in der Darstellung der Frauen sich zeigt und in einem Barockstil ausläuft. Es vereinigt sich gut mit dieser Auffassung der Menschengestalt, daß schon früh ein Interesse am Porträt, wenigstens am Völkerporträt, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, sich zeigt. Die verschiedenen Völker, welche in Indien nebeneinander lebten, waren vor allem physisch sehr verschieden: die Berührung mit vorderasiatischen Völkern zur Zeit des Açoka zeigte neue Typen, und so finden wir z. B.



Nr. 7. Verschalplatte des obersten (dritten) Architravs des östlichen Tores der großen Stûpa von Sâñtschî (Rückseite).

in den Reitergruppen, welche die Tore von Sâñtschî schmükken, ganz zweifellos den Versuch, Fremdvölker darzustellen.

Am östlichen Tore z. B. sind u. a. neben mythischen Fremdvölkern zwei Figuren dargestellt, welche auf gehörnten Löwen reiten. In einem der Köpfe ist deutlich nichtarischer Typus: das wollige negerartige Haar und die dicke plumpe Anlage des ganzen Kopfes fällt auf: dieselbe Figur hält in der Hand eine Traube. In Indien ist der Wein unbekannt, die Sprache hat kein Wort für den Weinstock oder die Traube [17]), sondern muß umschreiben oder ein griechisches Lehnwort gebrauchen. Noch heute hat Indien nur die Kâbultraube. Der Reiter stellt also einen Nichtindier vor und steht vielleicht in entfernter Beziehung zu dein Silenusdar-

stellungen, welche in Mathurâ gefunden worden sind. Trotzdem verbleibt die Figur in dem Rahmen des persisch-indischen Stiles: jedenfalls stellen diese und die entsprechenden Reiterfiguren Fremdvölker vor, welche über den Nordwesten hinauswohnend gedacht sind. Die ganze Reihe dieser Gestalten: Ziegenreiter, Dromedarreiter, Löwenreiter stehen zu den auf Elefanten reitenden Hindûs deutlich im Gegensatz. Die ihnen zugrunde liegenden mythisch-geographischen Vorstellungen erinnern an jene Wunderwesen, von denen Herodot den Hellenen auf Grund persischer Überlieferungen und auf Aristeas von Proikonnesos zurückgehend erzählte und welche Megasthenes später auf Grund indischer Erzählungen ausführlicher beschrieb.

Die große Masse der übrigen Reliefs von Sâñtschî gibt den Hindûtypus als einen länglichen Kopf, doch mit vollen runden Formen des Gesichtes, großen Augen und starken Lippen. Zu Barâhat ist derselbe Typus schon vorhanden, doch erscheint er etwas herber. Die stark ausgeweiteten Ohrlappen fehlen nie, die Betonung des Kopfputzes läßt die Köpfe oft unmäßig vergrößern, so daß besonders bei Nebenfiguren die ganzen Gestalten etwas Kindliches und Zwerghaftes erhalten, vgl. Abb. 14 usw. Dabei kommen wirkliche Zwerge vor, welche vermutlich mit den antiken Pygmäentypen in Zusammenhang stehen, vgl. Abb. 8. Ausführlich kann ich diese Frage, welche viele Vorarbeiten verlangt, hier nicht behandeln. Doch läßt sich soviel sagen, daß sie die Grundlage zu dem später auftretenden bis in die lamaische Kunst hineinreichenden, gedrungenen, zwerghaften Dämonentypus bilden. Es scheint nicht ohne Absicht zu sein, daß die Zwergkapitelle am Westtore von Sâñtschî vorkommen, da dessen unterer Querbalken den Ansturm der Dämonen auf den Bodhibaum darstellt TSW, Pl. XVIII, PNMI (Sâñtschî) Pl. 9.



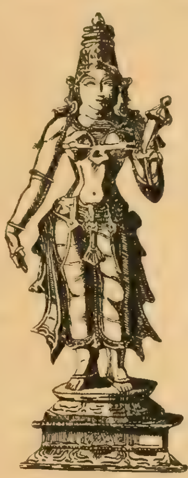
Nr. 8. Säulenkapitell vom westl. Tore zu Sâñtschî, mit Darstellungen zwerghafter Dämonen. Nach Great Buddhist Tope at Sanchi, Plate 9.

Mit der Gewandbehandlung weiß die ältere buddhistische Kunst ganz gut sich zu behelfen: nur ungewöhnliche Kleidungsstücke, wie die Mönchskutte, machen Schwierigkeiten. Die Bekleidung der Männer besteht in der Hauptsache aus denselben Stücken, wie sie heute noch allgemein getragen werden: ein hosenartig gelegtes Lendentuch (Hind. dhôti, Tamil: muṇḍu) bildet das eigentliche Kleid. Der Oberkörper ist aber immer nackt: die moderne Jacke z. B., Hind.



Nr. 9. Relief von der Innenseite des linken Pfeilers des östlichen Tores des großen Stûpa von Sâñtschî. Nach J. Burgess ein Yaksha.

angiyâ, Tamiḷ: çokkai, oder andere Formen dieses Kleidungsstückes erscheint nirgends. Zur Bekleidung des Oberkörpers dient ein langes shâlartiges Tuch, welches in mannigfachen Formen um den Oberkörper geworfen wird: das moderne Añgavastram usw. In Beschreibungen festlicher Aufzüge usw., die die heiligen Texte enthalten, wird stets das Tschelukkhepa, d. h. das Wehen mit dem Kleide, d. h. Oberkleide, erwähnt (Abb. 31). Dies Oberkleid ist stets der sozusagen heroischen Tracht geblieben und bildet an älteren und jüngeren buddhistischen Götterdarstellungen aller Länder die aureolartig um die Gestalt flatternden Bänder, deren Anordnung von ungeschickten Bildnern oft völlig mißverstanden wird, während noch die ostasiatische Kunst dies indische Kleid geschmackvoll zu verwenden weiß, vgl. 65, 83 u. 94. Freilich, japanische Exportware zeigt, wenn sie buddhistische Gottheiten darstellen will, oft die plumpsten Mißverständnisse.



Nr. 10. Die Göttin Kamalâ, eine Form der Çrî (Tirumagaḷ), modern-südindische Bronze.

Die Frauen erscheinen auf den Skulpturen der älteren Periode nur mit dem Lendentuche bekleidet, desto reicher aber ist Schmuck und Coiffure. Das lange bis zu den Knöcheln herabfallende Lendentuch ist manchmal durchsichtig gedacht und wird dann, da die Ausdrucksform dem Bildhauer fehlte, dadurch angedeutet, daß die Figur geradezu unbekleidet dargestellt wird, doch so, daß ein Kleiderrand über dem Knöchelschmuck zwischen den Beinen sichtbar wird. Der Oberkörper ist stets unbekleidet: im modernen Indien hat sich diese leichte Bekleidungsart in sehr ähnlicher Form wieder im Süden erhalten bei den Nâyatschtschis Malabars, deren große Ohrpflöcke schon oben erwähnt worden sind. Auf vielen Reliefs erscheinen die Frauen außer mit einem schmalen Lendentuche und desto reicherem Schmuckgürtel und reichem Kopf-, Arm- und Beinschmuck gänzlich unbekleidet. Es gehört die weitere Ausführung dieser Dinge in die Kostümgeschichte, hier kam es darauf an, daß nach Art der Bekleidung ein fester Punkt, von dem aus die Figur komponiert wird, nicht etwa die Brust und Oberkörper, sondern die Hüfte ist. Man hat das Gefühl, als habe der Künstler stets dafür sorgen wollen, daß das Lendentuch nicht der Gestalt entgleite. Diese von der Bekleidungsart gestellte Bedingung erklärt manches am modernen Hindû: erklärt aber

auch die gezwungenen Stellungen der Figuren in der älteren und jüngeren indischen Kunst. Moderne Sprichwörter sind mit der Sache wohl vertraut.

Ein künstlerisches Motiv, welches bei der beschriebenen Bekleidungsart: den reichen Hüftenketten und Gürteln sich ganz von selbst ergab, ist das Heraustretenlassen einer Hüfte, indem die Figur mit einem Fuße fest auftretend dargestellt wird, während der andere eingeknickt oder vorschreitend fast ganz entlastet ist. Dies Schönheitsmotiv ist in der indischen Kunst sehr alt: es kommt in der Hauptsache bei weiblichen Figuren, wenn auch nicht ausschließlich, zur Geltung. Die moderne Kleinkunst hat es getreu erhalten und zu einer gewissen koketten Eleganz weiter entwickelt, vgl. Abb. 5 und 10.

Die Stoffe, welche man darstellen wollte, ergaben sich aus den Traditionen über das Leben des Stifters der Religion mit Bezug auf lokale Verhältnisse selbst. Sein Leben bis zur Erlangung des Buddhatums, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, scheint für die ältere Periode der Hauptstoff gewesen zu sein. Daneben sind aber mindestens ebensoviele Darstellungen vorhanden, welche lediglich Anbetung und Verehrung religiöser Symbole, Prozessionen zu heiligen Orten u. dgl. darstellen. Ja bei den eigentümlichen Normen, die unserer Açokakunstperiode maßgebend waren, sind die letzteren häufig nur der Ersatz für eine Szene aus Buddhas Leben. Außerdem erscheinen auf den Monumenten der Açokaperiode bereits einige Darstellungen, welche auf die sogenannten Dschâtakas, d. h. auf die Erzählungen von Buddhas früheren Wiedergeburten Bezug haben. Die Dschâtakas bilden einen Teil der kanonischen Literatur (Kl sse der Sûtras); sie sind ein unendlicher Schatz von Fabeln und Märchen, aber auch ganz ausnehmend wichtig für die altindische Kulturgeschichte. Die Anlage des Werkes ist kurz gesagt folgende. Der Tradition zufolge hat Gautama fünfhundertundfünfzig Existenzen in allen kreatürlichen Formen durchgemacht: als Gott, als Mensch, als Tier, bis er in seiner letzten Wiedergeburt als der Sohn des Çuddhodana als Erlöser der Menschheit auftrat. Fünfhundertundfünfzig Verse oder Versgruppen, welche Aussprüche des Meisters enthalten sollen, bilden nun die Themen für ebensoviele Belegerzählungen aus Buddhas letztem Erdenwallen. Irgendein Vorkommnis, eine ärgerliche Szene mit unbotmäßigen Mönchen etwa, ein Konflikt mit irgendeinem Gegner, eine Bekehrung usw., wird im Rahmenkommentar erzählt: der Buddha schlichtet die Angelegenheit oder hält eine Predigt, welche eine Parallelerzählung aus einem seiner früheren Lebensläufe enthält und mit dem Titel bildenden Verse als fabula docet schließt [18].

Die Gestalten, welche die buddhistische Kunst zur Darstellung der erwähnten Stoffe bedurfte, sind bei der Einfachheit der damaligen Volksreligion wenige und repräsentieren, da der Buddhismus die Volksmassen hauptsächlich erfaßte und überall die Sprache des Volkes redete, niedere Gottheiten, Dämonen und halbgöttliche Wesen. Der Theorie nach sind alle diese Wesen, wie oben erwähnt, sterblich, selbst die Götter verdanken ihre Stellung ihren Tugendwerken in früheren Existenzen und erscheinen durchweg als gläubige Förderer der Religion des »Überwinders«.

In den Sûtras nun, besonders in den Dschâtakas, tritt ein Gott und eine Göttin ganz besonders hervor. Im vedischen Pantheon hatte der Gewittergott Indra oder Çakra eine dominierende Stellung errungen und eine ältere Götterklasse in den Hintergrund gedrängt: noch in den Pâli-Sûtras ist er der Hauptgott als Sakka den Texten geläufig. Er erscheint in den Skulpturen in Schmuck und Tracht eines Königs: ja von Königsfiguren eigentlich nicht zu unterscheiden. Auf dem östlichen Tore von Sâñtschî (rechter Pfeiler, Vorderseite) ist ein großer Götterpalast abgebildet, in dessen einzelnen Terrassen Männer in königlicher Tracht, bedient von Frauen, welche tanzen und musizieren, sitzend dargestellt sind. Sicher sind es Götter: in den Händen halten sie links ein Fläschchen, rechts einen schwer erkennbaren Gegenstand, welcher den späteren Donnerkeilen, vgl. Abb. 1, den bekannten Priesterszeptern (Skt. vadschra, Tibet. rdo-rdsche) der nördlichen Kirche ähnelt. Es kann nur der Donnerkeil und das Attribut der göttlichen Macht sein: ein Attribut, welches sich sehr gut zu den aus dem Rigvêda bekannten Gewittermythen eignet. Auf das Fläschchen in der linken Hand muß ich in einem späteren Kapitel zurückkommen. Alle Götter erscheinen mit diesem Attribut, unterscheidende Merkmale sind noch nicht vorhanden. Das Pantheon ist vag und offenbar nebensächlich: in den Legenden erscheint eine unbestimmte Menge von Devaputta's: »Göttersöhnen« — es werden wohl auch Namen genannt, z. B. Mâlâbhârî »Kranzträger«, aber das sind Momentnamen für Wesen, welche in ihren Himmeln ein Freudenleben führen: eine idealisierte Darstellung der indischen Fürstenhöfe. Trotz der Großartigkeit der vorkommenden Bilder ist das Grundthema dieser Legenden die Einschärfung der Nichtigkeit des Sinnengenusses, der Kürze des menschlichen Lebens. Daß dieser Ton der Texte, welche unzweifelhaft sehr alt sind, durchaus nicht dazu angetan war, plastische Gestalten der einzelnen Götter zu entwickeln, liegt auf der Hand.

Eine einzige Gottheit tritt als völlig entwickelter Typus auf und wird sichtlich mit gewisser Freude immer wieder-

holt: es ist das Ideal des indischen Weibes, die Göttin der Schönheit, des Glückes, des häuslichen Segens, des Reichtums: Pâli Sirî, Sanskrit Çrî (Lakshmî). Der Kult dieser volkstümlichen Göttin muß in der buddhistischen Zeit durch ganz Indien verbreitet gewesen sein. Sirî und Çrî »Frau und Glücksgöttin« sagt ein heute noch geläufiges Sprichwort [19]), welches eine wertvolle Reminiszenz aus dem indischen Altertume darstellt, nach dessen Anschauungen die Frau dem Manne ebenbürtig zur Seite stand [20]). Sie ist auch Orts- und Stadtgottheit, die Tyche der Städte, und das erklärt wohl, daß sie außer dem Zusammenhang der übrigen Darstellungen so häufig an Toren, Steinzäunen usw. dargestellt wird. Von besonderem Interesse ist ihr Typus, der zu Udayagiri fertig auftritt, auf den Skulpturen von Barâhat wiederkehrt und in Sâñtschî sich vielfach wiederholt. Sirî wird dargestellt als eine auf einer Lotusblume oder -Blatt sitzende oder stehende Frau in Tracht und Schmuck einer Hindûfrau, über welche zwei Elefanten Wasser gießen. Noch heute wird dieser alte Typus, der älteste aller Hindûgötter, von der brahmanischen Kleinkunst festgehalten. Die Darstellung ist von ungewöhnlichem Interesse dadurch, daß sie das indische Analogon zur griechischen Aphrodite anadyomene bildet. Nach der im Mahâbhârata erzählten Sage entsteht die Göttin bei der Quirlung des Ozeans aus dem Meere. Es ist hier nicht der Ort, die mythologische Entwicklung dieser Göttin auszuführen: der Hinweis genügt, daß der Typus der Sirî auf den altbuddhistischen Monumenten ein alter und unzweifelhaft einheimischer ist.



Nr. 11. Die Göttin Sirî (Çrî) vom östlichen Tore von Sâñtschî, vgl. Abb. 32.

Auf den Pfeilerreliefs von Barâhat [21]) erscheinen eine Reihe von Gottheiten, welche von ungewöhnlichem Interesse sind, sowohl vom mythologischen, wie vom kunstgeschichtlichen Standpunkte.

Unter ihnen ist Sirî, bezeichnet »Sirimâ devatâ«, dargestellt im Schmuck und Tracht einer Hindûfrau mit stark entwickelter Brust. Sie hält mit der Rechten eine jetzt abgebrochene Blume. Alle diese Figuren stehen in Nachahmung vorderasiatischer Gottheiten [22]) auf ihren Attributen: so zweifellos Kubera, der König der Yaksha genannten Dämonen auf einem spitzöhrigen dickleibigen Dämon, der Nâgakönig auf einer Felspartie, in welcher Schlangenköpfe sich sehen lassen, davor ein Teich mit Lotussen. Zwei Yakshinî's genannte Frauen stehen auf Makara's [23]) (Abb. 13). Bei anderen fehlt das Attribut unter den Füßen, sie stehen statt dessen auf Elefanten oder auf einem Steinzaun: also gewissermaßen losgelösten Teilen eines Torâṇa, um einen Ausgleich der Darstellung mit den von ihren Attributen getragenen herzustellen. Zwei oder drei dieser Frauen stehen unter einem Baume, in dessen Zweige sie greifen, um sich



Nr. 12. Die Göttin Tirumagaḷ (Çrî), Holzschnitzerei aus einer Seitenkapelle des Tempels der Stadtgöttin von Madurei (Südindien) Mînâkshî.

Blüten zu pflücken. Dasselbe Schema begegnet uns dekorativ verwendet unter den »Sûtschis« der Tore von Sâñtschî [24]).

Damit sind die nationalen Typen der menschlich dargestellten Götter, soweit sie für uns in Betracht kommen, erledigt. Schwieriger war es für die Bildhauer jener Periode, die übrigen mythologischen Wesen zur Darstellung zu bringen. Die niedrigen Gottheiten aber mußten zu festen Typen gestaltet werden; denn sie spielen in den erwähnten Sûtras eine hervorragende Rolle.

Der oben auseinandergesetzte Zusammenhang mit Îrân brachte eine Reihe von Kunstformen nach Indien, welche wie in der Architektur, auch in der Skulptur maßgebend wurden. Aus der Reihe der aus Vorderasien überkommenen Mischbildungen, welche dekorativ verwendet wurden, suchte man sich gewisse Formen für einheimische Zwecke zurechtzulegen und zu festen Typen zu entwickeln, während nahe verwandte Formen bloß dekorativ blieben. Der ebenfalls dekorative Charakter der altindischen Reliefs ließ den Übergang

leicht vor sich gehen. Wir wollen nunmehr die einzelnen Wesen aufzählen, für welche die altbuddhistische Kunst Typen brauchte, und dabei Gelegenheit haben, nachzuweisen, wie weit der vorderasiatische Mischstil eingriff und wie dagegen die indische Ideenwelt den übergebenen Formenapparat sich zurechtlegte, ihn nationalisierte und in einigen Fällen in ganz vortrefflicher Weise neu zu beleben und weiter zu entwickeln imstande war — offenbar weil einheimische Typen verwandter Art sich schon vorfanden. Vor allem fällt ein ungeheures Schwanken in den Formen auf, denen man kaum Namen geben kann: selbst die benennbaren Typen bleiben sich nicht gleich und es schießt eine Reihe von Phantasiegebilden auf, wie etwa in der frühromanischen Kunst, in welcher antike Elemente: Sirenen, Kentauren usw. noch lange ein unverstandenes Dasein führen. Die Ähnlichkeit, welche die altbuddhistische Kunst mit frühchristlichen Monumenten hat, wird noch größer (ohne daß man direkte Berührung anzunehmen gezwungen wäre), als die gräko-baktrischen (Gândhâra-) Typen Eingang gefunden haben.



Nr. 13. Pfeilerfigur von Barâhat. Bezeichnet durch Inschrift als Yakshinî Tschandâ. Nach Cunningham, Bharhut, Tafel XXII.

Zunächst wollen wir mit einem Typus beginnen, in welchem das menschliche Element noch die Hauptrolle spielt: es ist der sogenannte Nâga. Der indische Volksglaube, dessen Anschauungen später von der offiziellen brahmanischen Religion mehr ausgebildet worden sind, hat neben Dämonen aller Art, Riesen usw. auch eine besondere viel verehrte Klasse der Schlangengötter »Nâgas«. Eine Untersuchung des Ursprungs dieses Glaubens, der in der Vedenperiode noch nicht vorkommt, kann nicht unsere Aufgabe sein; genug, neben der Götter- und Menschenwelt gibt es eine eigene Schlangenwelt, deren Insassen die Fähigkeit haben, menschliche Gestalt anzunehmen. Sie bilden einen eigenen Staat: Könige der Nâgas werden sie genannt, und besonders

charakteristisch für sie ist ihre innige Verehrung für Buddha, welche die Menschen beschämt. Die wunderbare Almosenschale des Buddha ist der Legende zufolge ein Geschenk dieser Halbgötter, mehr wie einmal drängten sie sich in Menschengestalt in die Nähe des Meisters, so daß sogar in das Ritual zur Aufnahme in den Orden die Frage aufgenommen wurde, ob der zu Weihende nicht ein Nâga sei. Es war also notwendig, Nâgas innerhalb der Kompositionen, welche das Leben des Religionsstifters illustrieren sollten, typisch darzustellen, und doch konnten sie füglich nur in menschlicher Gestalt dargestellt werden. Das Problem wurde



Nr. 14. Götter und Menschen (devamanussâ) einen Stûpa verehrend, Relief vom östlichen Tore zu Sâñtschî.

vortrefflich gelöst, indem man die Nâgas menschlich bildete und ihnen nach Art der ägyptischen Uräusschlange eine Schlange (oft eine mehrköpfige) als Kopfputz aufsetzte (vgl. Abb. 5). Ob dieser Typus als ein Resultat der Berührung mit vorderasiatischer Kunst zuzuschreiben ist, ist nicht zu behaupten, aber auch nicht unbedingt von der Hand zu weisen, da die Nâgas auch noch in anderer Form als Mischwesen dargestellt wurden. Der menschlich dargestellte Nâga mit der Schlange als Kopfputz ist der buddhistischen Kunst verblieben in all ihren Abzweigungen und reicht also auch in die chinesisch-japanische hinüber, deren Schlangenkönige als Männer in chinesischer Tracht dargestellt werden mit einem Drachen im Nacken, dessen Kopf über dem Haupte der menschlich gebildeten Gestalt erscheint, vgl. Abb. 57.

Neben dieser menschlichen Bildung lief aber auch eine rein tierische her: dann handelt es sich aber nicht mehr um die gläubigen Zuhörer des Buddha, welche durch seinen Dienst eine bessere Wiedergeburt zu erlangen hoffen, sondern es sind dann einfach die Schlangen als ein Teil der Tierwelt. Selbst beides verbunden kommt vor: Schlangen mit menschlichem Oberleib, aber die Häupter von Schlangenköpfen überragt, während der untere Teil des Leibes von der Hüfte an rein tierisch ist. Diese Bildung wurde mit Vorliebe dekorativ oder als Nebenfiguren größerer Kompositionen rein menschlicher Nâgas mit Schlangenkopfputz verwendet. Dieser Typus ist aber wohl sicher als vorderasiatischen Vorbildern entsprossen aufzufassen. Er ist verwandt mit den fischgeschwänzten Wesen, welche mit menschlichem Oberleib dargestellt werden: wie es scheint meist weiblichen Geschlechtes die sogenannten Matsyanârîs, »Fischmädchen«. Aus diesem Typus hat die modern brahmanische Kunst die Darstellung von Gangâ und Yamunâ, die Göttinnen der Flüsse Ganges und Dschamna, geschaffen. Neben den fischschwänzigen Gestalten mit menschlichem Vorderleib gibt es auch dekorative Figuren mit tierischem Vorderleib, über welche unten noch einige Worte folgen sollen.



Nr. 15. »Kinaradschâtaka«. Cunningham, Bharhut Pl. XXVII. 12.

Wiegt nun in der Darstellung des Nâga noch das menschliche Element über, wodurch die Bestimmung im wesentlichen klarliegt, so ist die Benennung der Flügelwesen schon schwieriger. Beflügelte Tiere kommen in solcher Masse vor, daß es unmöglich ist, sie alle mit indischen Namen zu versehen. Freilich heben sich eine Reihe von Bildungen sofort aus den rein dekorativen heraus.

Der menschlichen Bildung am nächsten stehen die besonders in Sâñtschî unendlich häufig abgebildeten Wesen mit menschlichem Vorderleib, indischem Kopfputz und Schmuck. Der untere Teil des Leibes ist ein Vogelkörper mit Flügeln, welche an der Hüfte des menschlichen Leibes sitzen: ein reif gebuschter Schweif, welcher als Pfauenschweif gedacht ist, wird ornamental ausgebildet. Auf den Reliefs fliegen sie von beiden Seiten an die heiligen Orte, Stûpas, Fußtapfen, heilige Bäume usw. heran und behängen diese Kultobjekte mit Opfergaben, Blumen, Perlgehängen

usw. und begleiten so häufig die menschlichen Verehrer (Mann und Frau) des unteren Teiles der Reliefplatte: eine ausgeprägte, vielverwendete Phrase, welche den in den Texten so oft wiederkehrenden »Götter und Menschen brachten Kränze usw. dar« genau entspricht. In dieser dekorativen



Nr. 16. Modern siamesische Malerei: Kinnarî.

Form haben sich die Flügelwesen bis in die modern brahmanische Kunst erhalten, vgl. Abb. 12. Auch in die Gândhâraschule gingen sie über: doch mit starker Veränderung. Der antike Erostypus hat die alten Formen verdrängt: so daß christlichen Engeln nahestehende Gestalten sich einstellen, vgl. die Abb. bei J. Burgeß JIAI. Nr. 62, 1898 Fig. 2. Diese

in Sâñtschî vorkommende Form, vgl. Abb. 4 und 14, ist nun deswegen bemerkenswert, daß sie ihre Flügel wirklich gebrauchen, daß also dieselben nicht einfach Attribute der Schnelligkeit sind.

Die moderne Kunst stellt die Götterklasse der Kinnaras



Nr. 17. Die Göttinnen Kariōbinga und Ten-nin' (Devatâ) nach einem japanischen Holzschnitt.

und Kinnarîs, wie die unter Abb. 16 gegebene modern siamesische Malerei zeigt, mit dem oben beschriebenen Typus dar.

Trotz der vorderasiatischen Formengebung der Flügel wird der Typus ein rein indischer sein und für die Zeit seiner Entstehung wohl kaum spezialisiert werden dürfen. Für die sirenengleiche Bildung der Kinnarîs liegt uns in Barâhat ein Relief vor, welches, wenn es deutlicher wäre, einen Wink

geben könnte. Dort sind ein paar solche Geschöpfe so abgebildet, daß man sie nur bis zum Knie sieht, und was sie um den Leib tragen, scheinen Baumblätter (parṇa: Blatt und Feder!) zu sein. Dann wären diese niedrigen Gottheiten ursprünglich in der Tracht der Urbewohner Indiens dargestellt worden, der dann durch Anlehnung an die Antike der Sirenentypus folgte.

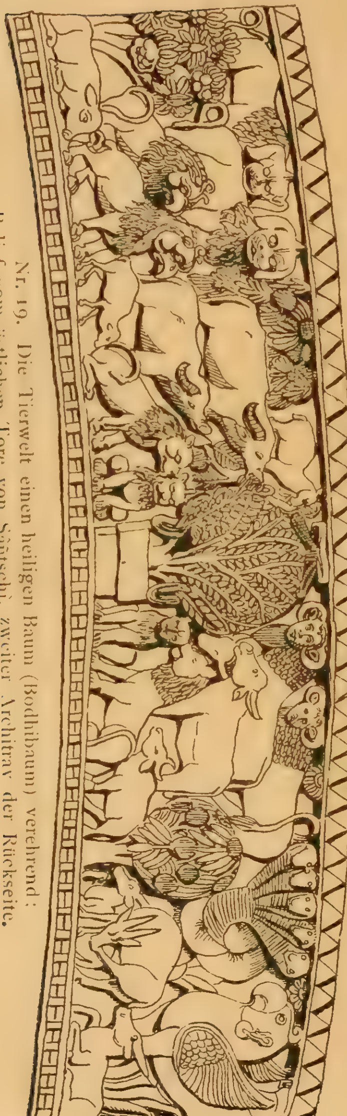
Der Name deva, devatâ, »Gottheit«, sinnentsprechender freilich »Engel«, wird im wesentlichen ausreichen, diese offenbar auch an Zahl unendliche Götterklasse zu bezeichnen. Noch in der japanischen Kunst ist, wie Abb. 17 zeigt, dieser Typus bewahrt geblieben.

Nahe an die Bildung dieser Halbgötter geht ein anderer Typus heran, dessen Entwickelung sich an den Skulpturen von Sâñtschî einigermaßen beobachten läßt. Es sind die



Nr. 18. Gottheiten auf Garuḍa's reitend, von einem Relief zu Sâñtschî.

mit Flügeln ausgerüsteten Reittiere vornehmer Gottheiten, welche unter den eben behandelten gewissermaßen als Fürsten erscheinen: die Garuḍa's. Die Vorstellung von einem Vogel Garuḍa ist in Indien uralt, aber eine systematische Behandlung dieses mythischen Wesens ist ungemein schwierig. Da Vorarbeiten über ihn nicht existieren, so darf nur das Wenige, was sicher ist und für die Erklärung der buddhistischen Skulpturen Wert hat, erwähnt werden. Der indische Volksglaube kennt den Garuḍa oder Suparṇa als den Repräsentanten und König der ganzen Tiergattung; er ist der Todfeind der Schlangen, der oben besprochenen Nâga's, welche er tötet und schädigt, wo er kann. Eine wirkliche Geierart, welche Garuḍa heißt und sich von Schlangen nährt, liegt einer alten Allegorie zugrunde. Wie diese Vorstellung mit der vedischen, welche ein Sonnenwesen (!) Garudmant kennt, zusammenhängt, und ob Garuḍa und Nâga als Symbolisierung von Himmel und Erde aufzufassen sind, kommt für unsern Zweck nicht in Betracht. Nur folgendes etwa. In den buddhistischen Sûtra's (Dschâtaka's) spielt der An-



Nr. 19. Die Tierwelt einen heiligen Baum (Bodhibaum) verehrend: Relief vom östlichen Tore von Sâñtschî, zweiter Architrav der Rückseite.

tagonismus des Garuḍa gegen die Schlange eine hervorragende Rolle.

Nach einzelnen Stellen scheint dem Volksglauben nach der Garuḍa ebenfalls, wie sein Todfeind, der Nâga, die Fähigkeit besessen zu haben, sich in menschliche Gestalt zu verwandeln. Der Buddha oder einer seiner Schüler werden eingeführt, wie sie zwischen beiden Wesen Frieden stiften, und wir finden beide zu den Füßen des Meisters, um bessere Wiedergeburten bittend.

Auf dem unter Nr. 19 abgebildeten Relief des östlichen Tores von Sâñtschî ist dargestellt, wie die Tierwelt dem heiligen Feigenbaume Verehrung bringt. In der Ecke steht neben einer fünfhäuptig gebildeten Schlange, offenbar dem König der Nâga's, ein großer Vogel mit Ohrschmuck und einer großen Buschlocke, in der Hauptsache wie ein großer Papagei gebildet, also ein rein indischer Typus, während seine Flügel wiederum die stilisierten Formen der vorderasiatischen Kunst zeigen. Das ist sicher der Garuḍa neben seinem Todfeinde dem Nâga. Die papageienartige Bildung hat in der indischen Kunst kaum noch Nachfolger gehabt: sie ist aber offenbar die alte nationale Darstellung. Auf demselben Relief nun erscheinen neben der vortrefflich gezeichneten indischen Tierwelt — indische Büffel und

außerordentlich naturwahr, fast mit einem Anflug von Humor gebildeten Hirschziegen-Antilopen — stark stilisierte Löwen, löwenähnliche Wesen mit Hundeköpfen, Löwen mit greifähnlichen Köpfen. Diese letzteren Gebilde vorderasiatischer Phantasie erscheinen mit Flügeln, wie oben abgebildet, auf anderen Reliefs als Vehikel von Gottheiten, welche neben den oben besprochenen sogegenannten Kinnara's darauf durch die Luft reiten, um heiligen Orten Verehrung zu bringen. Interessant ist es, daß die schematischen Flügel der vorderasiatischen Kunst hier wieder in Tätigkeit treten. Offenbar ist es das indische Naturgefühl, welches diese zum Symbol erstarrten Beigaben wieder belebt. Aus diesen letztgenannten Gestalten hat sich der spätere Garuḍa entwickelt, wie auf griechischem Boden der Gryps, der Greif. Der Mann, welcher die unter Nr. 19 abgebildete Platte komponierte, hat aber auch noch andere Dinge gesehen. In der Mitte des Reliefs sehen wir Stiere mit menschlichen Gesichtern, langen spitzen Bärten und fein gerollten Mähnen, an welchen jede Locke schematisch dargestellt ist; es sind Ausläufer des assyrischen Cherubs. Noch ähnlicher freilich sind die altgriechischen Flußgottheiten. Falls diese Auffassung die richtige ist, so könnten sie zur Bezeichnung des Lokals dienen und stehen dann mit den stets im Wasser herumwühlenden Büffeln mit Recht in einer Linie. Richtiger scheint mir eine andere Auffassung zu sein, über welche unten ein paar Worte in anderem Zusammenahnge folgen sollen.



Nr. 20. Japanische Ten-gu's (Garuḍa's) nach einem Holzschnitt von Hokusai.

Eine neue interessante Gleichung mit dem griechischen Gryps erhält das Bild in den hundeköpfigen Löwen auf der linken Seite über den eigentlichen Greifen. Diese Darstellung erinnert an die goldhütenden Greifen des Ktesias, welche, wie ich glaube, mit Recht (von Ball) [25]) mit den großen zottigen tibetischen Hunden identifiziert worden sind: sie sind das Prototyp des sogenannten koreanischen Hundes.

Das unter Nr. 19 abgebildete Relief enthält jedenfalls eine Reihe von Variationen über ein Thema: die Darstellung des Garuḍa, wozu tastend fremde Typen herangezogen werden, deren Name vielleicht an das indische Wort anklang. Der einheimische Papageientypus einerseits, der vorderasiatische Greif andererseits; das sind die Grundschemen, aus welchen die spätere Ikonographie ihren Garuḍa entwickelte.





Nr. 21. Garuḍadarstellungen aus Adschaṇṭâ, aus Grotte 17.



Nr. 22. Thien-kou: Garuḍa, modern-chinesische Bronze.



Nr. 23. Khyung: Garuḍa, lamaistische vergoldete Bronze.

Der greifartige Typus blieb der buddhistischen Kunst, er erhielt jedoch bald (wann?) menschliche Arme, ja das menschliche Element tritt manchmal noch mehr hervor. Die modern brahmanische Kunst macht ihn zum geflügelten Mann mit Schnabelnase, ebenso die chinesische Bildung. Da erscheint der Garuḍa (Thien-kou, Himmelhund!) als geflügelter Mann, doch bleiben der Kopf und die Füße meist immer tierisch. Die japanischen Ten-gus (Garuḍas) sind gerne dargestellte

Märchentiere, und beide Typen, eine mehr tierische und eine fast menschliche, laufen nebeneinander her, vgl. Abb. 20. In der Art, wie die Japaner diese Mischbildungen für Ritualzwecke und Karikaturen zu variieren wissen, hat sich eine meisterhafte Beobachtung des Grotesk-Komischen, mit dem unheimlichen Element der Tiernatur, kundgegeben. Prachtvolle Vorlagen, dazu — rein menschliche Garuḍa's mit Flügeln und dämonischem Gesichtsausdruck — finden sich schon in Gandhâra (vgl. Abb. 63 unter den Säulen und JIA. VIII, 1898; 63 Pl. 26).

Dies sind die benennbaren Typen der Götterklassen in der Kunst der Açokaperiode mit ihren Ausläufern in der modernen Kleinkunst. Ziemlich vereinzelt steht und ist wohl rein indischen Ursprungs die pferdeköpfige, weibliche Gestalt auf dem Açoka-Railing zu Buddhagayâ, welche offenbar als Totengeleiter aufzufassen ist. Die milde Auffassung vom Tode, welche dies Relief (vgl. Râjendralâmitra, Buddhagayâ, Taf. XXXIV, 2) zeigt, ist in der späteren kirchlichen Kunst verschwunden, wenn auch der pferdehäuptige Typus der Unterweltsdämonen sich in den späteren Höllenbildern neben hirsch-, elefanten- und anderen tierhäuptigen Wesen getreulich erhalten hat.



Nr. 24. Fragment eines Thrones aus den Ruinen von Nâlanda, vgl. Abb. Nr. 5, 25.

Die Verbindung des menschlichen Körpers mit tierischen Elementen scheint mit der Lehre von der Wiedergeburt, sozusagen tastend, in Zusammenhang gebracht worden zu sein. Es ist nicht unmöglich, daß diese von Vorderasien herübergetragenen Typen in indischem Sinne so ausgelegt wurden, in jeder tierischen Existenzstufe stecke eine menschliche verborgen, welche durch gute Werke errungen werden und dann zur Erlösung führen kann. Merkwürdig ist es, daß die chinesisch-japanische Tradition den kentaurenartigen Bildungen den Namen Tiryagyoni, »die Repräsentanten der Vierfüßler innerhalb der Transmigrationsstufen«, beilegt. Es ist also immerhin nicht unmöglich, daß der zu Gayâ auf dem Açokazaune abgebildete Kentaur und verwandte Mischwesen weiter nichts als solche Transmigrationsstufen repräsentieren. Das würde in den Rahmen der übrigen auf dem Açoka-Railing zu Gayâ abgebildeten — unter denen offenbare Allegorien auf den Tod und die Überfahrt, d. h. die Erlösung, vorkommen — sehr gut passen. Vielleicht gehören

auch die oben erwähnten, unter Nr. 19 abgebildeten Stiere mit Menschenköpfen unter diesen Gesichtspunkt.

Es ist erwähnt worden, wie das indische Naturgefühl selbst die phantastischen Gestalten des vorderasiatischen Mischstiles neu belebte. Ein merkwürdiges Beispiel, wie selbst dekorativ verwendete Tiergestalten als lebendige



Nr. 25. Der Tschangtscha-Hutuktu Lalitavadschra; zur Verzierung der Thronlehne vgl. die Abbildungen Nr. 5 und 24; nach einer Miniatur auf Seide, 18. Jahrhundert.

Tiere aufgefaßt wurden, mag sich hier anschließen, da es den indischen Charakter vortrefflich illustriert und die kindlich naive und stets zu Humor geneigte Stimmung recht zur Geltung kommen läßt. Wir haben oben bei Erwähnung des Holzschnittstiles die Stuhl- und Thronlehnen gesehen, welche in so interessanter Weise alte Formen erhalten haben: daneben aber sind, wie die oben unter Nr. 5 gegebene Abbildung zeigt, in den Seitenfiguren bereits vorderasiatische

(persische) Flügeltiere eingeschoben. Diese in den Ecken der Lehne aufrecht springenden Löwen mit oder ohne Beflügelung bleiben von jener Zeit an ein beliebtes Motiv zur Verzierung von Pfeilern und Säulen jeder Art. Aus den vorstehenden, mit Drachenköpfen versehenen Querbalken aber und unter dem springenden Löwen entwickeln sich Elefanten und ein neues Gebilde, der Makara, über das wir noch ein paar Worte werden sagen müssen. Aus dem aus Amarâvatî stammenden Stück erscheinen auch menschliche Figürchen an den Seitenblättern: ähnlich müssen wir uns wohl den im Märchen vorkommenden Thron des Königs Vikramâditya vorstellen, dessen Schnitzfigürchen selbst wieder Märchen erzählen [26]. Ein nebenan unter Nr. 24 abgebildetes Stück eines Thrones, welches aus den Ruinen von Nâlanda stammt, zeigt die Tiere noch mehr stilisiert: die altindischen Drachenköpfe, welche sehr an germanische Formen erinnern, sind völlig verschwunden, dafür erscheint der Elefant. Im Drâvidastil des Mittelalters (Südindien, Madurei usw.) sind diese Pfeilermotive auf die einheimische Anschauung, Jagdszenen usw., der Kurumbar übertragen und höchst grotesk weiterentwickelt worden.

Die köstliche Erzählung des Sabbadâṭhadschâtaka zeigt nun, wie der indische Volkswitz die Tierfiguren als aufeinanderstehende wirkliche Tiere auffaßte. Wenn die Fabel auch nur ein Scherz auf solche künstlerischen Bildungen ist, so geht daraus doch auch zur Genüge hervor, wie fern dem Indier selbst gestanden hat, derartige Kompositionen selbst zu erfinden, wie im Gegenteil sein eigenes Gefühl diese fremden überladenen Formen wieder auflöste. Ich gebe die Erzählung, welche aus mehr wie einem Grunde interessant ist, in wörtlicher deutscher Übersetzung nach dem Originaltext [27].

»Ein hochfahrender Schakal.« Dies Wort sprach der Meister zu Veluvana in bezug auf den Devadatta. Devadatta hatte denKönig Adschâtasattu für sich gewonnen, konnte aber nicht erreichen, daß das für ihn gespendete Almosen ein dauerndes blieb. Seit der Zeit, wo das Wunder gesehen ward, welches bei dem Anchlage mit Nâlâgiri [28] geschah, blieb dem Devadatta kein Almosen mehr. Da sprachen eines Tages die Mönche in der Halle etwa so darüber: »Ehrwürdiger Bruder, Devadatta hatte Almosen erlangt, konnte es aber nicht lange behalten«, und der Meister trat hinzu mit der Frage: »Über welcher Geschichte, ihr Mönche, sitzt ihr hier beisammen?« Und als man ihm gesagt hatte, über welcher, da sprach er: »Nicht jetzt bloß, ihr Mönche, hat Devadatta sich alle Guttaten verdorben, auch in früherer Existenz hat er es getan«, und erzählte die alte Geschichte:

In der alten Zeit, als König Brahmadatta zu Bârâṇasî das Reich regierte, war der Bodhisattva [29]) sein Hauptpriester und der drei Vedas und der achtzehn freien Künste wohl kundig. Er kannte einen Zauberspruch, damit konnte man die Erde überwinden. Dieser die Erde überwindende Zauberspruch war ein Medi ations-Zauber. Eines Tage dachte der Bodhisattva: »Ich will doch den Zauber vollbringen«, begab sich in einen ummauerten Raum, setzte sich oben auf einen deckenden Stein und begann seine Beschwörung. Dieser Zauberspruch durfte nun keinem ohne genaues Zeremonial bekannt werden; deshalb machte er den Zauber an einer solchen Stelle. Aber zu der Zeit, wo das Gelingen eintrat, da hörte ein Schakal, der in einer Höhle lag, den Zauberspruch und merkte sich denselben; denn er war in einem früheren Leben ein Brâhmaṇa gewesen, der weltbezwingende Zaubersprüche gekannt hatte. Der Bodhisattva stand, als er die Beschwörung gemacht hatte, auf und rief: »O, mein Zauberspruch ist verraten worden!« Der Schakal lief aus seiner Höhle und sagte: »Weh, du Brâhmaṇa, dein Zauber ist auch mir bekannt geworden!« und lief davon. Der Bodhisattva rief: »Dieser Schakal wird großen Schaden anstiften, fangt ihn, fangt ihn!« und lief ihm eine Weile nach. Der Schakal aber entwich in den Wald. Da lief er zu einem Schakalweibchen hin, zwickte sie ein bißchen mit den Zähnen, und als sie sagte: »Was denn, o Herr?« sagte er: »Siehst du etwas an mir oder nicht?« Da sagte sie: »Jawohl, ich sehe.« Da wendete er seine die Erde bewegende Zaubermacht an und ließ mehrere Hunderte von Schakalen zu sich kommen und machte alle Vierfüßler sich untertan: die Elefanten, Pferde, Löwen, Tiger, Eber und Gazellen. Dann wurde er König unter dem Namen Sabbadâṭha [30]) und machte ein Schakalweibchen zu seiner ersten Gemahlin. Auf den Rücken zweier Elefanten trat ein Löwe, und auf den Rücken der Löwen setzte sich Sabbadâṭha, der Schakal, als König, mit seinem Schakalweibchen als erster Königin nieder, und es war ein großartiges Gepränge. Über dies gewaltige Gepränge wurde er hochmütig, und in seiner Hoffart sprach er: »Ich will das Königtum von Bârâṇasî ausrotten!« und traf, von allen Vierfüßlern umgeben, in der Nähe von Bârâṇasî ein. Sein Volk dehnte sich auf zwölf Yodschanas aus. So in der Nähe der Stadt schickte er dem König die Botschaft: »Übergib mir das Reich oder kämpfe!« Die Bewohner von Bârânasî waren außer sich vor Schreck und schlossen die Tore. Da ging der Bodhisattva zum König hin und sprach ihm und den Bürgern Mut ein mit den Worten: »Fürchte dich nicht, Großkönig, der Kampf mit dem Schakal Sabbadâṭha soll meine Sorge sein; denn ein anderer wie ich

kann überhaupt nicht kämpfen; ich werde ihn fragen, was er denn tun will, um das Königreich zu unterjochen.« Dann stieg er auf die Bastion über dem Tore und frug: »O Sabbadâṭha, wie willst du es machen, diese Stadt in deine Gewalt zu bekommen?« »Ich will ein Löwengebrüll erheben lassen, das Volk damit erschrecken und so die Stadt erobern.« Der Bodhisattva dachte: »Also so soll es sein!« und stieg von dem Turm herab. Dann ließ er in der Stadt austrommeln: »Alle Bewohner von Bârâṇasî auf zwölf Yodschanas hinaus sollen ihre Ohren mit Wachs verkleben!« Als das Volk den ausgetrommelten Befehl gehört hatte, machte es sich daran, allen Vierfüßlern zu Bârâṇasî bis auf die Katzen herab die Ohren zu verkleben und dann seine eigenen, so daß keiner den anderen hören konnte. Dann ging der Bodhisattva wieder auf den Turm und rief: »Du Sabbadâṭha!« »Was, Brâhmaṇa?« »Wie willst du denn dies Königreich unterwerfen?« »Ich will ein Löwengebrüll erheben lassen, so die Menschen erschrecken und sie zu Tode bringen und also die Stadt erobern.« »Du kannst kein Löwengebrüll erheben lassen; denn die edlen rothändigen, rotfüßigen Mähnenlöwenkönige werden dem Befehl eines solchen Schelmenkönigs nicht gehorchen.« Der Schakal wurde wütend und rief: »Andere Löwen sollen hierher treten, auf deren Rücken will ich liegen und will sie brüllen machen.« »Nun, so laß sie brüllen, wenn du kannst.« Dem Löwen nun, auf dem er lag, gab er mit einem Fußtritt das Zeichen. Der auf dem Elefantenkopf stehende Löwe riß den Rachen auf und brüllte dreimal ganz fürchterlich. Die Elefanten, voller Schrecken, warfen den Schakal herab, traten auf seinen Schädel und zermalmten ihn. So ging König Sabbadâṭha zugrunde. Als die Elefanten das Löwengebrüll hörten, rannten sie voll Todesangst aneinander und brachten sich gegenseitig um. Außer den Löwen kamen so alle Vierfüßler, die Gazellen und Eber etc. bis zu den Katzen und Hasen herab um ihr Leben. Die Löwen flohen in den Wald. Und zwölf Yodschanas Land war mit Fleisch bedeckt. Der Bodhisattva stieg vom Turm herab, ließ die Stadttore öffnen und den Städtern den Befehl austrommeln: »Jeder nehme das Wachs aus den Ohren, und wer Fleisch braucht, der hole sich Fleisch.« Da aß das Volk frisches Fleisch und trocknete das Übrige und machte Dürrfleisch daraus. Damals kam das Dürrfleisch auf, sagt man.

Der Meister schloß die Erzählung mit erleuchteten Versen und gab die Erklärung zu der Erzählung aus der Vorzeit: »Ein hoffärtiger Schakal mit großem Anhang gewann die weite Erde und war König aller Raubtiere. Ebenso wird unter den Menschen der, welcher sich zahlreichen Umstandes erfreut, groß wie der Schakal unter den Raubtieren.

Damals war Devadatta der Schakal, Sâriputta war der König und sein Hauptpriester war ich.«

Es ist klar, daß ein Thron, wie der unter Nr. 24 oder 25 abgebildete, dem Erzähler des Dschâtaka vorgeschwebt hat. Das altorientalische Motiv, den Untertan, den Unterworfenen, als unter den Füßen seines Beherrschers liegend zu denken, tritt dabei in interessanter Weise hervor. Dies Motiv stammt aber wieder aus Vorderasien, wo z. B. in assyrischen Reliefs aufrechtstehende Götterfiguren auf den Rücken von Tierleibern plump aufgestellt werden, wie eine Hieroglyphe auf die andere, ohne den leisesten Versuch einer Anpassung. Das indische, nur zu kräftig ausgebildete Naturgefühl legt das Motiv in burlesker Weise aus. Die Thronsessel haben sich mit dem eben beschriebenen Dekor bis in den lamaistischen Kirchenstil Tibets und Chinas forterhalten. Die unter Nr. 25 beigegebene Abbildung (vgl. auch Nr. 64) stellt einen Thronsessel eines lamaistischen Kirchenfürsten vor, sie stammt aus einem um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf Seide gemalten Prachtwerke, welches die Genealogie des sogenannten Tschangtscha Hutuktu von Peking enthält. Der Heilige sitzt auf einem Throne, dessen Lehne von unten auf aus zwei Elefanten, zwei Löwen und zwei Ziegenreitern besteht, oben an den Lehnen herab laufen Meerelefanten und in der Mitte sieht man Garuḍa und Nâgas: alles die dekorativen Elemente der alten Holztore und Lehnen, welche lose aufeinander gebaut sind.



Nr. 26. Meerelefant: Makara aus dem Gewandmuster des altjavanischen Mañdschuçrî, vgl. Abb. Nr. 100.

Der Meerelefant Makara, ein Wesen, zusammengesetzt aus dem Vorderleib eines Elefanten mit dem Unterleib und Schwanz eines Fisches, kommt neben einem geflügelten Elefanten [31]) und neben Hippokampen usw. auf den Reliefs des Açokazaunes zu Buddhagayâ vor (Taf. XLVI). Er hat sich überall in der indischen Kunst erhalten, doch hat sich in späterer Zeit der Fischschwanz in ein Ornament aufgelöst. Wenn er später zum Emblem des indischen Liebesgottes Kâma wird, so liegt dabei, wie man längst erkannt hat, griechischer Einfluß vor: der Delphin der Aphrodite gab die Vorlage.

Was innerhalb der Açokaperiode, die Monumente von Sâñtschî mit eingerechnet, von griechischen Elementen vermutet werden kann, tritt durchweg im Gefolge der vorderasiatischen Formen auf. Es ist im ganzen wenig: Darstellungen von Kentauren, Wasser-

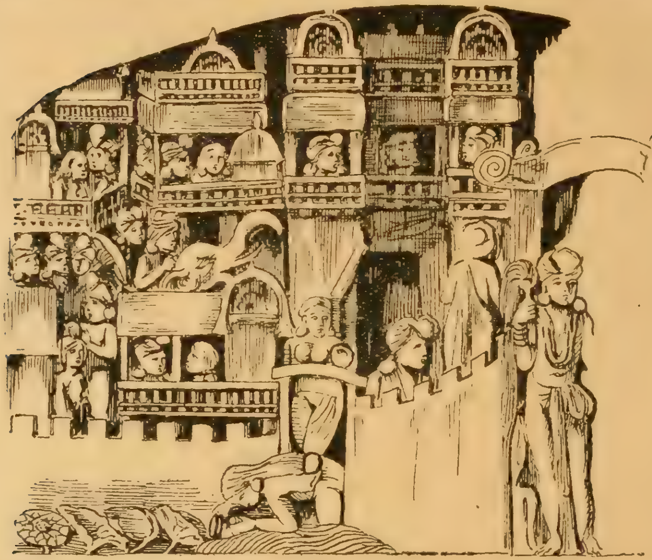
göttern (Stiere mit Menschengesicht). Wichtiger ist die Frage, ob der Donnerkeil als Attribut der Götter durch griechischen Einfluß eingeführt wurde, oder ob die langstrahlige Blitzgarbe babylonisch-assyrischer Gottheiten als Vorlage aufgefaßt werden darf; wenn mir auch das erste das Wahrscheinliche scheint, so läßt sich doch kein sicherer Beweis erbringen. Auf die Darstellung zwerghafter Wesen, welche bald als wirkliche menschliche Zwerge, bald offenbar als Halbgötter aufzufassen sind, kann ich hier, wie auf so manches Verwandte, nicht eingehen, da das Königliche Museum keine Reproduktion, keine Abbildung, die einen solchen Typus enthielte, besitzt. Nur möchte ich daran erinnern, daß der Typus derselbe wie der der antiken Pygmäen ist (vgl. oben S. 35). Es ist aber vielleicht von Interesse, daß die Erzählung von den Pygmäen, wie die oben S. 49 zitierte, von den Greifen dem Abendlande durch Ktesias [32]) zugegangen ist, welcher Leibarzt eines persischen Königs war, des Artaxerxes Mnemon (405—362 v. Chr.).

Damit ist die Reihe der in der älteren buddhistischen Kunst vorkommenden Typen geschlossen. Es fragt sich nun, in welcher Weise die Komposition bewerkstelligt wird. Die Kompositionsform, mit welcher jede Kunst beginnt, ist die einfach erzählende. Im folgenden wollen wir untersuchen, wie weit die Kunst der Açokaperiode (inklusive Sâñtschî) diese erzählende Richtung vertrat und wie der Nationalcharakter sich dabei bemerkbar machte.

Auf den Reliefs der großen Tore von Sâñtschî erscheinen eine Reihe von Darstellungen verschiedenen Charakters. Viele davon sind rein dekorativ, andere stellen ganz bestimmte historische Ereignisse vor. Wenige derselben sind bis jetzt befriedigend erklärt, für die richtig erklärten noch nicht der zwingende Beweis gefunden, doch ergeben sich deutlich zwei Kategorien. Die erste Kategorie erzählt mit zahlreich auftretenden Figuren eine Reihe formelhaft gleichartig komponierter Szenen: Prozessionen zu heiligen Orten, zu heiligen Bäumen, zu Stûpen usw. Nirgends erscheint auf der Platte selbst ein Merkmal, welches den Vorgang für uns so ausgiebig charakterisierte, daß wir imstande wären, denselben aus sich selbst zu bestimmen. Inschriften, wie sie zu Barâhat vorhanden sind, wären allein imstande, die Vorgänge sozusagen zu historischen zu machen. Die den Vorgang bestimmenden Elemente sind rein äußerliche, wie wir unten sehen werden. Neben diesen Darstellungen aus der Menschenwelt, von denen die oben unter Abb. 4 und 14 gegebenen gewissermaßen formelhafte Abkürzungen sind, begegnen auch solche, in welchen andere Existenzformen den heiligen Orten Verehrung bringen. Hier kommt wieder ein

nationalindisches Element durch, die Vorliebe für Wiederholung ritueller Phrasen, welche dadurch heiliger und wirksamer werden.

Aber auch die Tierwelt nimmt teil an der Verehrung der heiligen Orte. Neben ungemein naturwahr gebildeten Tieren drängen sich auch die Wundergeschöpfe der Mythologie heran, den Stätten, wo ein Vollendeter geweilt hat, Verehrung zu bringen, um eine bessere Wiedergeburt zu er-



Nr. 27. Stadtbild vom zweiten Architrav des östlichen Tores des großen Stûpa von Sâñtschî, vgl. Abb. 32.

langen. Die Nebeneinanderstellung mythischer und wirklicher Tiere wirkt höchst überraschend: es macht den Eindruck, als ob die ungemein lebendig und charakteristisch dargestellte wirkliche Tierwelt den daneben abgebildeten, stilistisch sehr verschiedenen Phantasiewesen erst eine größere Wahrscheinlichkeit der Existenz geben sollte. Während die letzteren, der Tiryagyoni-Typus, der Garuḍa usw., steif in Reihe stehen (vgl. die Abb. 19), bricht bei den wirklichen Tieren das Leben durch; neben dem mit Ohrringen geschmückten Garuḍa, der eine Lotusblume heranträgt, putzt sich eine Hirschziegen-Antilope in drolliger Stellung. Die Kultushandlung wird — echt indisch — zum Naturbild.

Lag diese Wendung nun auch, wie es scheint, durch den dargestellten Gegenstand nahe, so fehlte sie doch auch nicht bei der Darstellung aus der Menschenwelt. Die Abb. 27 zeigt das Ende einer langen Prozession, welche aus einer reich bevölkerten Stadt herauskommt. Das Stadttor ist von derselben Form wie die Tore von Sâñtschî, wenn auch viel einfacher: die große Volute sieht fast wie die aufgerollte Zunge eines Drachenkopfes aus, die Häuser der Stadt sind mit offenen Galerien versehen, über welche die Bewohner Männer und Frauen, herabblicken. Dies Herabblicken aus den Häuserterrassen ist ein auch der griechischen Kunst — freilich erst sehr spät — geläufig gewordenes Element der Belebung des Hintergrundes, hierauf der altindischen, welche dies Motiv der Städtedarstellungen der vorderasiatischen Kunst verdankt, gehört es noch ganz wesentlich zur Sache. Es gehört mit zur Komposition: die Festfreude der Bewohner der Stadt, welche den Prozessionen zusehen, soll dadurch zur Darstellung gebracht werden, genau so, wie alt- und neuindische Texte — aber auch die chinesischen Pilger — solche Feste schildern. Freilich beginnt auch schon hier die Auflösung in verschiedene kleine Gruppen, welche ihr eigenes Interesse bekunden. Der indische Charakter erträgt das starre Historische nicht und löst das Ganze wieder in eine Reihe von Genreszenen auf.

Diese reichbelebten Terrassen — kaum ein Fenster, kaum eine Türe bleibt frei — sind die Vorbilder der sich übereinander türmenden Terrassen der verschiedenen Himmel des buddhistischen Weltsystems.

Eine Genreszene auf Abb. 27, welche gar nichts mit dem Hauptvorgange zu tun hat, zeigt eine Frau, welche durch ein Seitentürchen der Stadtmauer gekommen ist, um ihren Lôtâ aus einem Teiche mit Wasser zu füllen. In dem Teiche stehen Nymphäen in Blüte; eine zweite Frau kommt dieselbe Straße nach dem Teiche herab, und zwar ist die Figur so groß gebildet, daß das Tor wie eine Barrière quer über ihren Leib geht. Ob der jedenfalls in der Straße auf einem Elefanten herankommende Kornak mit zum Ende der Prozession gehört (vgl. Abb. 32) oder den Elefanten zur Tränke führen will, läßt sich nicht entscheiden, doch ist das letztere wahrscheinlicher. Auf diese erzählenden Reliefs werde ich unten noch einmal zurückkommen.

Die zweite Kategorie stellt Szenen dar aus dem Leben des Stifters der Religion oder aus seinen früheren Existenzen: den Dschâtakas. Auch von diesen Reliefs sind nur wenige sicher erklärt, da die charakteristischen Elemente unter dem Beiwerk fast verschwinden.

Man ist daher genötigt, zunächst nach rein äußerlichen Begründungen (Stellung des Reliefs auf dem Monument selbst) zu suchen: das Resultat ist ein merkwürdiges.

Wenige der dargestellten Szenen sind so klar und einfach, wie das Relief an der Innenseite des rechten Pfeilers des östlichen Tores oben. Es stellt unzweifelhaft den Traum der Mâyâ, der Mutter des Religionsstifters, in der kürzesten und einfachsten Form dar. Über der schlafenden Frau sieht man den Elefanten vom Himmel herabsteigen, in dessen Gestalt der Legende zufolge Gautama in seine Mutter sich herabsenkte. Die Knappheit, die Isoliertheit dieser eigentlich so wichtigen Darstellung fällt auf. Auch der Platz (oben in der Ecke über einer reichen Komposition anderer Art) ist merkwürdig. Unwillkürlich sucht man nach Anschluß.

Die oberste Platte der Innenseite ist eine Fortsetzung der Vorderseite. Die Vorderseite des Pfeilers füllt ein großes Relief aus, welches aus drei Doppeletagen, also sechs Stockwerken besteht. Jedes dieser Stockwerke ist durch Säulen in drei Abteilungen geteilt. In der mittleren Abteilung sitzt je eine Gottheit mit dem Donnerkeil und einer runden Flasche als Attribut. Der hinter der Gottheit befindliche Raum zeigt eine zweite, offenbar untergeordnete Gottheit und Göttermädchen mit Schirmen und Wedeln (hind. tschaurî). In den Abteilungen vor der Hauptgottheit sieht man je eine Gruppe von tanzenden und musizierenden Mädchen. Den Hintergrund füllen Fruchtbäume, die Abb. 1 zeigt das vierte Stockwerk, von unten gerechnet. Die untersten zwei sind stark beschädigt, doch ist noch so viel erkennbar, daß die Darstellung des zweiten Stockwerkes mit den erhaltenen übereinstimmte, während das unterste mit Figuren ausgefüllt war, welche trauernd und weinend im Kreise sitzen. Über dem Ganzen sieht man auf dem Dache eine Gruppe von Göttern und Göttinnen. Leider ist auch diese Gruppe zuerst zerstört. Falls diese oberste Terrasse, das Dach des ganzen Baues, nicht mitzuzählen ist, so liegt es nahe, an die sechs Devalokas, die sechs unteren Götterhimmel, zu denken. Alle sechs bilden die sogenannten Kâmavatschara-Himmel 33), die Götterwohnungen, in welchen das Gelüst noch wirksam ist. Es heißt nun, daß wenn ein Bodhisattva, die Präexistenz eines Buddha, im untersten Himmel angelangt ist, eine große Wehklage unter den Göttern ausbricht, welche das Ende einer Weltperiode befürchten. Tausend Jahre nachher verkündet der Ruf der Welthüter (Lokapâladevatâ [es sind die Götter der untersten Terrasse]), daß in tausend Jahren ein Buddha auf der Erde geboren würde: das sogenannte Buddhahalâhalam. Die Götter der unteren Terrases sind klagend dargestellt: es handelt sich also um die Geburt eines Wesens,

welches Buddha werden soll. Die Platte ist also der Anfang aller Kompositionen der Pfeilerreliefs und wird in der Innenseite desselben Pfeilers fortgesetzt. Dann sind die Himmel von unten an zu benennen wie folgt: der Himmel der Tschâtumahârâdschika-Götter, d. h. der vier Welthüter, der Himmel der Tâvatiṃsa-Götter, der sogenannten »Dreiunddreißig«, der Himmel der Yâmâs, der Tusita-Himmel, der Himmel der Nimmânarati- und der Paranimmitavasattî-Götter. Diese übereinander aufsteigenden gewaltigen Götterterrassen, über welchen noch die meditativen Stufen sich erheben, gehören zu den großartigsten Ideen, welche der Buddhismus hervorgebracht hat. Die ganze Vorstellung — welche ganz auszuführen hier nicht der Ort ist — mit den Wegen der Befreiung und den Weltkatastrophen, welche gewaltige Welten zerstören und neue Schöpfungen an die Stelle setzen, mußte hier hervorgehoben werden, da sie imstande ist, uns über die Darstellungen auf dem anderen Pfeiler (Vorderseite) die nötige Rechenschaft zu geben.

Kehren wir zu den Reliefs zurück, welche Szenen aus dem Leben Buddhas darstellen, so sind einige des linken Pfeilers des östlichen Tores für die altindische Reliefkomposition im höchsten Grade belehrend. Das erste davon, welches in der Mitte der Innenseite des Pfeilers angebracht ist (vgl. Abb. 28), ist bereits, was die Bezeichnung des Vorgangs überhaupt betrifft, richtig benannt worden, wenn auch die Benennungen der einzelnen Figuren nicht ganz korrekt sein dürften.

Unten rechts auf der Platte sieht man einen bärtigen Mann mit turbanartig um den Kopf gewundenen Haarsträhnen (dschaṭâ); die Knie der hockenden Gestalt werden von einem Bande zusammengehalten. Dieser Mann, nach seiner Tracht also ein büßender Brâhmaṇa, sitzt auf der Türschwelle eines mit Blättern gedeckten Häuschens. Vor ihm ist ein Teich mit Wasservögeln, Schaltieren; Lotusblumen blühen darauf. Büffel und ein Elefant kommen zur Tränke. Ein bärtiger Asket badet, ein anderer schöpft Wasser zum Übergießen des Körpers beim Bade mit einem Gefäße von der Form des heute noch zu diesem Zwecke dienenden Lôṭâ. Das bis jetzt Beschriebene ist auf merkwürdig wenig Raum eine mit derben Zügen hergestellte, aber behaglich breite Schilderung eines Tirtha oder einer Badestelle an einem Flusse, welcher an einer brahmanischen Einsiedelei vorüberfließt. Weiter erblickt man oben in der Mitte des Reliefs ein tempelähnliches Haus, vor welchem ein Feueraltar brennt; ein zweites Feuergefäß mit Zangen und Brennholz liegt weiter vorne; an der linken Seite kommen unbärtige Gestalten heran, welche Brennholz tragen; es handelt sich um das gewöhnliche

Geschäft der Brâhmaṇaschüler. Um den Tempel stehen in anbetender Stellung eine Reihe Brâhmaṇas; den Hintergrund bilden Fruchtbäume, auf denen Affen herumspringen. Zu dem vor dem Blätterhäuschen sitzenden Manne kommt von rechts her ein anderer Brâhmaṇa heran, um den Vorgang im Feuertempel zu melden; mitten im Tempel sitzt eine



Nr. 28. Relief vom östlichen Tore von Sâñtschî (linker Pfeiler, Mitte der Innenseite). Die erste Szene der Legende von der Bekehrung des Uruvilvâ-Kâçyapa.

siebenhäuptige Schlange, oben zu den Dachfenstern schlagen Flammen hinaus.

Das Relief stellt eine Szene dar aus der Bekehrungsgeschichte des Kâçyapa (Pâli: Kassapa) von Uruvilvâ (Pâli: Uruvelâ), eines Brahmaṇaasketen mit seinen Brüdern und Schülern durch Gautama. Die vor dem Blätterhäuschen sitzende Gestalt ist Kâçyapa; die anderen Brâhmaṇas benennen zu wollen, ist unnütz. Die Legende erzählt etwa folgendes: Als Buddha wünschte, alle auf den rechten Weg zu führen, ging er nach Uruvilvâ und bat um Erlaubnis, im

Feuerhäuschen bleiben zu dürfen. Es ward ihm zugestanden, doch warnte ihn Kâçyapa vor einer im Tempel hausenden mächtigen Schlange. Buddha fing sie in seinem Almosentopfe und ging unter Feuerflammen, welche aus dem Dache fuhren, unbeschädigt aus dem Häuschen hervor [34]).



Nr. 29. Relief vom östlichen Tore von Sâñtschî (linker Pfeiler, Mitte der Vorderseite). Zweite Szene aus der Kâçyapa-Legende.

Der ganze Vorgang ist in der Hauptsache treffend auf dem Relief wiedergegeben, doch erscheint zunächst viel Überflüssiges. Die Brennholz tragenden Brâhmaṇaschüler sind zur Darstellung des Vorganges nicht nötig, der badende Brâhmaṇa ist völlig überflüssig und der mit dem Lôṭâ ist

ebensowenig nötig, wenn man nicht annehmen will, was kaum wahrscheinlich ist, daß er Wasser zum Löschen holt. Kurzum, die ganze breite und idyllartige Darstellung des Teiches ist überflüssiges Beiwerk. Die Hauptsache aber ist: Buddha selbst ist gar nicht abgebildet.

Noch merkwürdiger ist ein anderes, verwandtes Relief auf der mittleren Platte der Vorderseite des linken Pfeilers. Wenn man nichts anderes als die Schilderung einer Situation erwartet und auf die Darstellung des Buddha Verzicht leistet, ist wie bei dem vorigen Relief der Vorgang erklärbar. Die Lokalität ist bestimmt durch sechs große Fruchtbäume, welche, obgleich derb in der Formengebung, doch botanisch bestimmbar sind. Auf einem dieser Bäume sitzen zwei Affen, einer ist damit beschäftigt, Früchte zu pflücken. Aber die Bäume stehen im Wasser; die Oberfläche des Wassers ist reich belebt, Wasservögel schwimmen darauf umher: einer taucht mit dem Kopfe unter, ein anderer ölt die Flügelfedern mit rückwärts gebogenem Hals; ein Pelikan schlingt einen Fisch. Die Wellen des Wassers treten im Relief selbst sehr hoch hervor, sogar über die äußere Fläche der Fruchtbäume; Lotusblumen mit lebhaft bewegten, nicht flachstehenden Blättern erscheinen auf dem Wasser, eine Schnecke wird hochgespült; oben in der Ecke erscheint ein Alligator. Das Wasser ist also in voller Bewegung; die Wasservögel gebärden sich, wie eben ins Wasser gekommen. Es handelt sich also um das Übertreten eines Flusses, jedenfalls um eine Überschwemmung eines mit Fruchtbäumen bestandenen Platzes 35). In der Mitte dieses Landschaftsbildes fahren drei Männer in einem Schiffe. Der in der Mitte sitzende ist bärtig, hat wiederum die Haarflechten turbanartig um den Kopf gelegt, also wiederum ein Brâhmaṇa; ein bärtiger, dem vorigen ähnlicher Mann und ein unbärtiger mit langen Haaren, also ebenfalls Brâhmaṇas, rudern das aus Bretterstreifen roh zusammengeheftete Boot. Diese Bootform ist heute noch in Indien, an der Koromandelküste usw., im Gebrauche.

Unter den Wundern nun, mit welchen Gautama Buddha den Uruvilvâ-Kâçyapa und seine Schule bekehrt haben soll, wird erzählt, wie der Fluß Nairañdschanâ sehr angeschwollen war und Buddha, als wäre kein Wasser da, über die überschwemmte Fläche wegging. Kâçyapa folgte ihm verwundert in einem Boote, bekehrte sich aber doch noch nicht. Also auch hier ist die Situation breit geschildert: die Hauptfigur, der Buddha, aber fehlt.

Auf dem unteren Teile desselben Reliefs sieht man vor einer hohen Steinplatte vier Männer, hinter ihnen eine Steinbank vor einem mit Opfergaben behängten Baum; also eine zweite Komposition, welche mit der vorigen zusammenhängt.

Die Männer sind ihrer Tracht nach wieder Brâhmaṇas. Die über dem Kopf erhobenen Hände der mittleren Figur sowie die eigentümlich hochliegenden Hacken der Füße derselben (leider sind dieselben teilweise weggeschlagen) weisen darauf hin, daß die Figur der Länge nach auf dem Boden liegend gedacht ist: es ist das mit acht Gliedern (ashṭâñga) den Boden Berühren gemeint. Daß die Figur liegend gedacht ist, scheinen die neben ihr befindlichen, von oben gesehenen Blumen anzudeuten. In ganz ähnlicher Weise ist die Tischplatte des Altars auf Abb. 31 von oben gesehen dargestellt, so daß man die darauf gelegten Blumenopfer deutlich sehen kann. Die neben dem liegenden Brâhmaṇa aufrecht stehenden betenden Brâhmaṇas haben als Bezeichnung, daß sie aufrecht auf dem Boden stehen, auch aufrecht wachsende Pflanzenbüschel neben sich. Auf dem im Museum befindlichen Abguß ist hinter der in der Ashṭâñgâ-Position verharrenden Figur unterhalb der stark hervortretenden Steinplatte keine Wellenlinie zu sehen, wie auf der Taf. XXXI, 2 S. 141 in TSW. Da das Wasser, welches den Mittelgrund füllt, als von oben gesehene Fläche aufgefaßt wird, so ergibt sich, daß der Hintergrund des anbetenden Brâhmaṇa als Plattform gedacht ist. Diese Plattform mit dem stark vortretenden Rand ist aber, wie es scheint, in der Legende von der Bekehrung des Kâçyapa von Uruvilvâ erwähnt. Buddha fand, wie es heißt, ein Hanfgewand, das er aufhob und im Flusse waschen wollte. S a k k a s c h e n k t e i h m d a z u e i n e S t e i n p l a t t e.

Mit diesen Erklärungen, bei welchen alle dargestellten Figuren zu ihrem Rechte kommen, und deren gemeinsames Merkmal darin besteht, daß sie nur die Zeugen von Buddhas Dasein bieten, aber nicht sein Bild selbst, wird es nun auch möglich, eine dritte, in denselben Legendenkreis gehörige Reliefplatte in Verbindung zu bringen.

Unter der Darstellung des Schlangenwunders auf der Innenseite des Pfeilers befindet sich nämlich noch ein Relief (vgl. Abb. 30), welches schon durch seinen Platz am Pfeiler und durch die wiederum dargestellten Brâhmaṇas als zugehörig bezeichnet ist. In einem mit Fruchtbäumen bestandenen Wäldchen sind drei Brâhmaṇas beschäftigt, Opferfeuer anzuzünden; ein Brâhmaṇaschüler trägt Brennholz herbei, ein zweiter trägt eine Tragstange mit Gefäßen in Netzgeflecht. Zwei andere bärtige Brâhmaṇas spalten mit schweren Beilen (aus Stein?) Holz. Den Hintergrund bildet ein mit Schnecken verzierter, runder, bienenkorbähnlicher Bau, wohl ein Stûpa, den ein Zaun umgibt. Ob dieser Bau, wie ich glaube, bloß eine zum Schutz gegen wilde Tiere umzäunte Einsiedlerhütte darstellt oder etwas anderes, kann nicht entschieden werden.

Das Ganze ist ein Genrebild und wäre ohne die oben erklärten Reliefs völlig unbestimmbar, was die Personen und den Anlaß des Opfers betrifft.

Die Legende von der Bekehrung des Kâçyapa erzählt, daß nach dem Schlangenwunder ein Opfer angerichtet wurde. Als sie Feuer machen wollten, wollte das Holz durch die Kraft Gautamas nicht brennen. Sie meldeten die Störung dem Kâçyapa, welcher Gautama bat, das Feuer sich entflammen zu lassen. Als Gautama seine Einwilligung gab, fing das Holz Feuer und das Opfer fand kein Hindernis mehr.



Nr. 30. Relief vom östlichen Tore von Sâñtschi, linker Pfeiler, Innenseite, unter Relief Nr. 28.

Diese drei Reliefs geben nun einen guten Einblick in die altindische Reliefkomposition. Sie steht auf der Stufe des abendländischen Mittelalters. Dieselbe Legende wird auf einer Platte fortgeführt, dieselben Figuren können also auf derselben Platte wiederholt werden. Land und Wasser wird immer horizontal ausgebreitet gedacht: die Figuren sind infolgedessen überall gleich groß. Land und Wasser grenzen sich durch scharfe Randkonturen ab, Blumen und Pflanzen dienen zur Bestimmung, ob die daneben abgebildete Figur liegend oder stehend gedacht ist. Daneben äußert sich ein naives Geschick, den Raum in ein Landschaftsbild, bei dem die Hauptgruppen auch die Mitte einnehmen, zu verwandeln. Nur äußerliche Momente erklären

den dargestellten Vorgang. So ergibt sich eine gewisse Bestimmung für die oben behandelten drei Platten lediglich aus dem Umstand, daß die Dargestellten Brâhmaṇas sind. Die erste Platte ist nun erst durch die Schlange und durch das aus dem Dachfenster schlagende Feuer erklärbar: alles andere würde bloß ein einfaches Opfer darstellen, und die zweite oder gar die dritte Platte wären ohne die erste überhaupt völlig unverständlich. Ein Mittel, das Charakteristische hervorzuheben, ist das starke Vorspringen des betonten Gegenstandes im Relief. Die Reliefs erzählen den Vorgang breit und mit Betonung überflüssiger Nebenumstände. Wie auf mittelalterlichen Darstellungen etwa die ganze Lebens- oder Leidensgeschichte eines Bekenners auf einem Relief oder auf einem Bilde gegeben wird, welches in eine Reihe von Folgeszenen zerfällt, so handelt auch die buddhistische, indem sie eine Reihe von fortlaufenden Ereignissen auf einer Platte zu einem Naturbild vereinigt. Die vortreffliche Schilderung der Natur, die behagliche Darstellung nebensächlicher Einzelheiten ist geradezu imstande, irrezuführen, da sie das Hauptmotiv überwältigt.

Etwas völlig Analoges tritt in der indischen Literatur besonders in den sogenannten Kâvyas und verwandten halb epischen halb lyrischen Werken ein. Die Handlung selbst wird bloß zum Anlaß, breite und sinnlich reizende, meist liebenswürdige, manchmal aber auch widerwärtige oder mindestens barocke Naturschilderungen und Naturvergleiche auszuführen. In diesem Gesetze, welches bei den altindischen Reliefs in Anfängen sich bemerkbar macht, in der späteren Literatur aber übermächtig auftritt, liegen die Schwierigkeiten für die dem Europäer geläufige Denkweise, aber auch die eigentümliche Schönheit dieses von allen Seiten aufschießenden Tropenlebens. In der Kunst der Açokaperiode — noch in Sâñtschî maßgebend — ist alles noch naiv und von Raffinement noch keine Spur vorhanden.

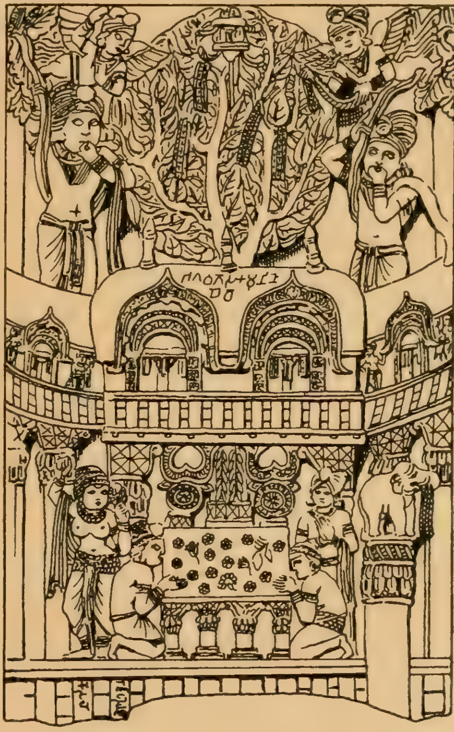
Wie erwähnt, kommt in dieser älteren Periode auf den Reliefs noch kein Buddhabild vor. Nur die Zeugen seiner Tätigkeit werden abgebildet: die Fußtapfen, welche er hinterlassen oder der heilige Baum, unter dem er oder einer seiner mythischen Vorgänger die Erkenntnis erlangt hat, oder aber ein zu seiner Erinnerung errichteter Stûpa werden als allgemein verehrungswürdig abgebildet. Daran schließen sich die Symbole seiner Wunder: wie Schlange und Feuer bei Kâçyapa usw. Das Rad ist von Buddhas Anhängern, wie oben erwähnt, übernommen, als Abzeichen seiner Lehre und vertritt ihn mit einigen anderen Symbolen kombiniert — einem darüberstehenden Dreizack usw. — auf den Skulpturen der Açokaperiode [36]).

Aus der buddhistischen Literatur geht klar hervor, wie der Tod des Meisters eine Lücke brachte, welche unersetzbar blieb. Schismen stellten sich bald ein: ein eigentlicher Kultus fehlte. Es mußte sich alles erst langsam konstituieren. Man darf über der großartigen Ausbreitung der späteren Religion die einfachen und kleinen Anfänge nicht vergessen. An einen Kult Buddhas konnte man, solange die Lehre des »Überwinders noch rein war, nicht denken, der Ansatz dazu kam erst, als die Gestalt des Meisters vergöttlicht wurde. Der Buddhismus war ursprünglich bloß eine Philosophie, aber keine Religion: darin bestanden aber auch die Schwächen der Buddhalehre, welche dadurch bald unpopulär werden mußte. Als die Religion mit der Zeit in den Götterdienst zurückfiel, kam auch das Kultbild auf. Die zahlreichen Legenden, welche über die ältesten Buddhabilder erzählt werden, schildern deutlich die Verlegenheit, welche sich einstellte, als es sich darum handelte, ein Bild des Buddha herzustellen. Einen Idealtypus zu schaffen, war man nicht fähig, man dachte also an ein Porträt, das man übernatürlich verschönern und durch Wundergeschichten authentisch zu machen sich bemühte. So erzählt das Divyâvadâna, daß Bimbisâra, König von Magadha, Buddha auf ein Tuch malen lassen wollte. Es gelang dem Künstler nicht. Buddha ließ nun den Schatten darauf fallen, befahl die Konturen mit Farbe auszufüllen und die Hauptglaubensformeln darauf zu schreiben. Das ist ein künstlerisches Authentischmachen eines späteren Bildes, da man offenbar kein Porträt besaß. Diese Notiz ist für ein späteres Kapitel von Wert, da sie beweist, daß man keineswegs ein Idealbild schaffen wollte. In einem späten Zweig der buddhistischen Kunst, der Kleinkunst der lamaischen Kirche Tibets und Chinas, kommt trotz der engen Schranken des Kanons das Porträt in überraschend schöner Weise zum Durchbruch. Es ist tatsächlich das einzige wirklich künstlerische Moment in dieser in endlosen Formelkram zerfallenen hieratischen Bildnerei. Der Idealtypus aber für den Buddha, welcher die einfache Mönchsgestalt vergeistigte und trotz der Schmucklosigkeit über alles hob, ist der buddhistischen Kunst von Fremden geschaffen worden.

Für die Tatsache, daß auf den Reliefs von Barâhat, Gayâ, Sâñtschî (zum Teil noch in Amarâvat) Buddha nicht vorkommt, kann man die Lehre vom Nirvâṇa des Buddha kaum als Grund angeben. Die Lehre vom Nirvâṇa in der heute kanonischen Form war damals vielleicht noch gar nicht entwickelt. Später, als Buddhastatuen bereits existieren, kümmern sich die Legenden noch gar nicht um diese dogmatische Auffassung: der längst ins Nirvâṇa entschwundene Buddha kommt z. B. nach einer von dem chinesischen Pilger

Hiuen Thsang gegebenen Legende vom Himmel herab, um die Buddhastatue, welche König Udayana errichtet hat, zu ermahnen, den Gläubigen als Symbol der heilbringenden Lehre zu dienen.

In der altbuddhistischen Kunst waren die Verhältnisse dieselben, wie in der altchristlichen, was die Darstellung des Religionsstifters betrifft; den ersten Christen dienten zunächst Symbole: der Fisch, das Lamm usw. als Erinnerungszeichen an Christus. Der Typus Christi schwankte lange, bis der byzantinische der allgemeine wurde. So auch in der buddhistischen Kunst: der Gândhâratypus, welcher unten ausführlicher behandelt werden soll, wurde der maßgebende.



Nr. 31. Relief vom sog. Prasênadschit-Pfeiler zu Barâhat nach Cunningham, Bharhut, Plate XIII und XXX. In der Mitte steht der Bodhibaum Gautama Buddhas. Die obere Inschrift lautet: »Bhagavato Sakamunino bodho« der Bodha (statt Bodhi)-Baum des erhabenen Çakyamuni[37]); die untere »Râdschâ Pasenadschi Kosalo« der König Prasênadschit, der Koçala.

Verständlich werden die einzelnen Platten, da die Hauptgestalt in ihren Kompositionen nicht vorkommt, nur aus dem Zusammenhange aller.

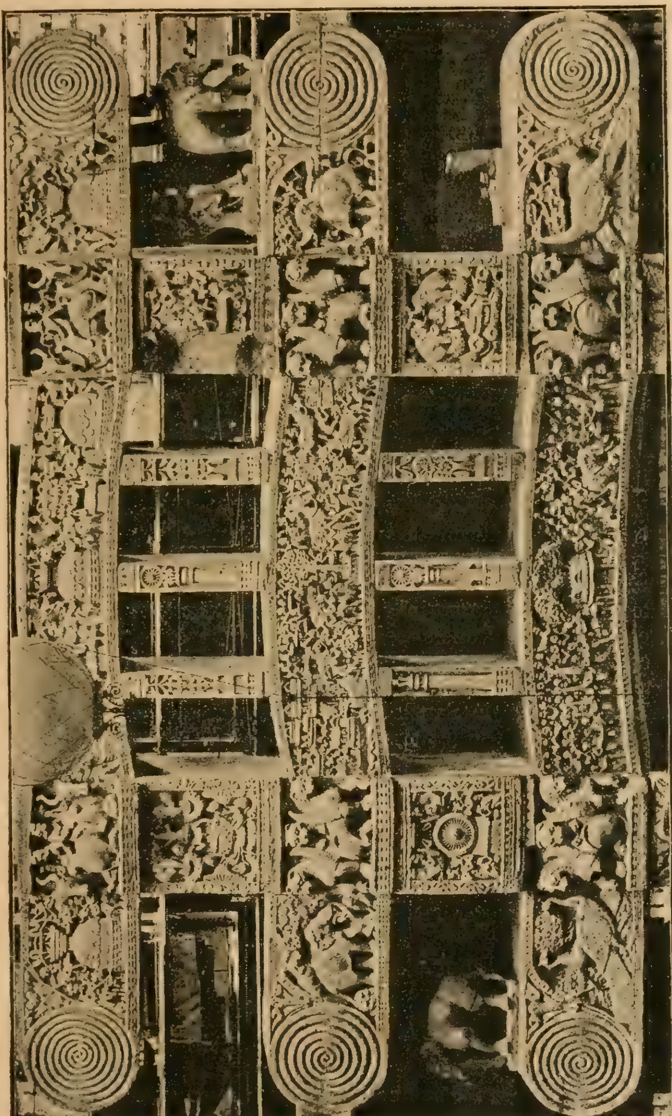
Kehren wir zu den Reliefs des linken Pfeilers zurück, so muß vor allem auffallen, daß diese drei Reliefs der Kâçyapa-Legende, welche bei Gayâ sich abgespielt hat, so auseinandergestellt sind. Aus dem oben S. 60 über die Himmelsdarstellungen Gesagten vermuteten wir ein ausgiebiges Gegengewicht auf dem linken Pfeiler.

Als Mittelplatte des linken Pfeilers finden wir einen großen Baum abgebildet, welcher von einer Kapelle so umbaut ist, daß die Hauptzweige aus den Fenstern herauswachsen. Reihen betender Männer umstehen ihn, in der Luft kommen Götter herangeflogen, um ihn zu bekränzen. Durch Reihen betender Männer, welche die obere Platte füllen, wird die Komposition der des rechten Pfeilers auch der Form nach einigermaßen gleichwertig gemacht. Der Baum nun, dessen Verehrung so wichtig ist, daß er dem Götterpalast auf dem rechten Pfeiler als Gleichgewicht entgegengestellt werden konnte, und zwar so, daß die Kâçyapa-Legende auf zwei Seiten verteilt werden mußte, kann nur der Bodhibaum von Buddha-Gayâ sein mit der um denselben von König Açoka angelegten Kapelle. Die Abbildung des Feigenbaumes zu Buddha-Gayâ, welche die Reliefs von Barâhaṭ bieten, ist in der Tat mit unserer Sâñtschî-Abbildung identisch (Abb. 31).

Wir sehen also, daß das Gefühl für Symmetrie der Komposition auch den indischen Baumeistern maßgebend war, wenn auch nicht in der strengen Form, in der wir es von der Antike her gewohnt sind.

Die Reliefs sind, was ihre Erklärung betrifft, immer aufeinander angewiesen. Die Hauptschwierigkeit für uns besteht darin, die dekorativen Elemente von den für die Komposition wichtigen zu unterscheiden.

Am interessantesten treten nun diese äußerlichen Bestimmungen der Kompositionen auf dem Architrav des östlichen Tores zutage. Über den Pfeilern erheben sich drei Querbalken, welche wir der Kürze halber Architrave nennen wollen, von denen der unterste auf den Kapitellen aufsitzt, während die nächsten zwei auf Stützblöcken liegen, welche etwa ebenso hoch sind als die Architrave selbst. An der Stelle, wo sie aufliegen, sind die Balken mit Verschalplatten belegt: das Ganze hat den Charakter eines gezimmerten Gerüstes, in welchem die Querbalken unter Verschalbrettern eingepaßt sind. Von diesen sechs Verschalplatten nun auf der Vorderseite sehen wir die zwei obersten durch je ein paar Zebureiter verziert, auf der Rückseite zeigen alle sechs solche Reitergruppen. Nur die zwei unteren der Vorderseite sind mit je drei geflügelten Löwen verziert. Sehen wir genauer zu, so haben alle dekorierten Flächen der Architravbalken — also die drei der Rückseite und der oberste der Vorderseite — rein dekorative Reliefs, welche über die Verschalplatten hinaus fortgesetzt werden, nur die zwei unteren der Vorderseite zeigen figurenreiche Kompositionen von der oben beschriebenen Art der Festzüge. Was noch weiter auffällt, ist, daß die



Nr. 32. Architrav des östlichen Tores des großen Stûpa zu Sâñtschi.

Darstellungen der über die Verschalplatten hinausragenden Architravbalken die Mittelkomposition nicht fortführen, sondern ganz besondere Darstellungen enthalten

In der Tat liegt darin ein Wink für die Mittelkompositionen des ersten und zweiten Architravs der Vorderseite, vgl. Abb. 32.

Das Relief des Mittelstückes des ersten Architravs von unten (Vorderseite) gehört zu den erzählenden Darstellungen, von welchen oben S. 57 die Rede war. In der Mitte sieht man einen großen Feigenbaum mit demselben Umbau wie auf dem Relief des linken Pfeilers: also wiederum der Bodhi zu Gayâ. Eine große feierliche Prozession zieht um ihn herum. Rechts auf dem Relief steigt ein königlich geschmückter Mann von seinem Elefanten ab, gestützt von einem Zwerg, umgeben und bedient von Frauen; Wagen mit Kriegern, Elefanten mit Kornaken, Bogenschützen; Musiker füllen den Hintergrund. Links zieht eine große Prozession heran, mit Blumen, Krügen mit wohlriechendem Wasser, Fahnen usw., eine große Musikbande mit Trommeln verschiedener Art, Querflöten und Schneckenhörnern als Trompeten füllen den Rest des Reliefs aus. Es handelt sich also um eine Prozession zum Bodhibaum zu Gayâ, vielleicht bei Gelegenheit der Sendung des Mahinda nach Ceylon (vgl. S. 24). Bestärkt wird diese Auffassung durch die geflügelten Löwen, welche die Verschalplatten bilden. Die Löwen sind das Wappen von Ceylon: der »Löweninsel« Simhaladvîpa, Pâli: Sîhaladîpa. Die Endbalken des Architravs, in den Zwickeln unter den Voluten, zeigen auf ihren Reliefs beiderseits ein Pfauenpärchen von ungewöhnlicher Größe. Auf dem rechten Endbalken ist hinter dem Pfauenpärchen ein Liebespaar abgebildet. Der Pfau heißt im Pâli Mora (Sanskrit: Mayura), Pfauen werden mit dem Ursprung der illegitimen Dynastie der Maurya in Verbindung gebracht [38]). Die Pfauen sind also das Wappen der Mauryadynastie, und die Abbildung von Pfauen auf dem ersten Architrav soll darauf hindeuten, daß der auf Ceylon bezügliche Vorgang in der Mitte sich in Indien abspielt.

Das Mittelrelief des zweiten Architravs zeigt in der Mitte einen kleinen Feigenbaum: also wenn das vorige Relief richtig erklärt ist, den frisch gepflanzten Ableger. Wiederum erscheint eine große Prozession, welche aus einer Stadt herauszieht. Die Fürsten sind abgesessen, ihre Pferde gehen mit im Zuge [39]). Die rechte Seite des Reliefs zeigt einen König, vor den Fußtapfen [40]) vermutlich Buddhas kniend: umgeben von Dienern mit Opfergefäßen, Schirmen usw., wie es scheint, eine Verehrung des Buddhapâda, des Buddhafußtapfens, welchen derselbe auf seinem mythischen Besuch in Ceylon auf dem Sumanakuṭa (Adamspik) zurückgelassen haben soll. Dort ist bekanntlich eine riesige Fußspur von alters her und für alle auf Ceylon herrschenden Religionen heilig: bei der Annahme des Buddhismus ward sie als Be-

weis, daß Buddha die Insel betreten hatte, genommen und so als Muster für ähnliche Buddhafußtapfen Hinterindiens etc. Die Architravenden unter den Voluten zeigen als Gegenstück zu den Pfauen des ersten Architravs wilde Elefanten im Dschangel und dem Liebespaar desselben entsprechend einen nackten Mann und Frau, beide mit Bogen und Pfeilen: also, da wir uns, wie die wilden Elefanten bewiesen, in Ceylon befinden, Väddâs.

Die beiden Reliefs stehen also in innigem Zusammenhange mit der oben S. 24 erzählten Baugeschichte von Sâñtschî. Von hohem Interesse ist es, daß man schon nicht bloß um Christi Geburt, sondern zu Açokas Zeit die Fußtapfen des Adamspik als Fußspuren Buddhas auffaßte. Es war für die gläubigen Missionare aus Indien gewiß ein entscheidender Prüfstein der wahren Lehre, als ihnen, den Überbringern des Ablegers des Bodhibaumes, in Ceylon ein so gewaltiges Beispiel von Buddhas Anwesenheit gegeben wurde. Der Buddhapâda, welcher später in Gayâ vorhanden war — er wird jetzt dort als Fußabdruck Vishṇus verehrt — stammt sicher aus jener Zeit und ist sicher eine Art Gegengabe des Königs Tissa von Ceylon an Açoka gewesen.

Die übrigen Reliefs des östlichen Tores sollen, so weit sie erklärbar sind, im Anhang einzeln aufgeführt werden. Es handelte sich zunächst darum, die altindische Reliefkomposition zu charakterisieren und die Mittel ausfindig zu machen, durch welche die Bildhauer jener Periode ihre an sich schwer unterscheidbaren Darstellungen verständlich zu machen sich genötigt sahen, falls sie auf Inschriften verzichteten.

Die Gandhâra-Skulpturen

(sog. gräko-buddhistische Skulpturen).

Die politischen Ereignisse, welche auf die kurze Herrschaft Alexanders des Großen in Indien folgten, endeten in der Folgezeit mit der Gründung zweier Großstaaten: des Reiches der Prasioi mit der Hauptstadt Pâṭaliputra (griech. Palimbothra, mod. Paṭnâ) im Osten und des griechisch-baktrischen Reiches, welches Teile von Indien: das Pandschâb, Stücke der heutigen Nordwestprovinzen zeitweilig in Besitz hielt. Die Erben des griechisch-baktrischen Reiches und seiner aus iranischen und griechischen Elementen zusammengesetzten Mischkultur wurden die Indoskythen (Yue-tschi). Die Kämpfe, welche die indischen Staaten mit ihnen führten, reichten bis ins sechste Jahrhundert n. Chr. hinab, bilden also den politischen Hintergrund der ganzen weiteren Entwicklung des Buddhismus auf indischem Boden.

Mit dem sechsten Jahrhundert beginnt die dunkelste Periode der indischen Geschichte, sowohl der politischen wie der Religionsgeschichte. Als nach Jahrhunderten der Schleier sich wieder lüftet und indische Quellen wieder reichlicher zu Gebote stehen, ist die Lehre Buddhas vom indischen Festlande fast völlig verschwunden, die fremden Einflüsse überwältigt, zugleich mit einer vollständigen Umformung des Brâhmanentums, welche die Volkskulte organisiert und zu einem großen System verarbeitet, eine vollständige Neubildung der Sprachen im Gange.

Im einzelnen hatten die Dinge etwa den folgenden Verlauf gehabt. Nach dem Tode Alexanders des Großen hatten sich seine Generale in das große Reich geteilt: die indischen Besitzungen waren dem Souverän des syrischen Reiches, dem Seleukos Nikatòr, zugefallen. Da aber die Suprematie des Seleukos sofort Anfechtungen erfuhr und er in Vorderasien alles aufbieten mußte, so trat er, überzeugt von der Unhaltbar-

keit der östlichen Länder seines Reiches, die indischen Provinzen gegen eine Lieferung von Kriegselefanten an Tschandragupta von Magadha ab. Eine Tochter des Makedoniers wurde an den indischen Großkönig verheiratet und ein ständiger Gesandter blieb am indischen Hofe zu Pâṭaliputra, Megasthenes, dessen nur in Fragmenten erhaltene Nachrichten über die indischen Verhältnisse von großem Werte sind. Etwa ein Jahrhundert später verbreitete, wie wir oben gesehen haben, Açoka den Buddhismus offiziell in seinem weiten Reiche und suchte ihm auch in den Nachbarstaaten Eingang zu verschaffen.

Buddhistische Sendlinge sind damals nach Vorderasien gekommen; der König erwähnt in seinen Inschriften, daß er darüber mit den Königen der Javana — Antiochos von Syrien, Ptolemaios Philadelphos von Ägypten usw. — Verhandlungen gehabt habe. Das Bundesverhältnis mit dem Staate der Seleukiden blieb, noch im Jahre 256 v. Chr. schloß Antiochos Theos einen Traktat mit Açoka.

Bald aber veränderte sich dieses Verhältnis. Zwischen den beiden Großmächten entstand ein neuer Staat, welcher die syrische Monarchie auf immer von der indischen Grenze wegschob. Das auf Kosten syrischer Satrapien gegründete griechisch-baktrische Reich griff ein: Eukratides, König von Baktrien, ging offensiv gegen Indien vor. Seine Heere eroberten das Pandschâb und dehnten ihre Züge bis nach Gudscharât aus. Noch größere Eroberungen machte Menandros (150 v. Chr.). Die nach seinem Tode folgenden Kämpfe der Griechen untereinander, welche das baktrische Reich zerstückelten, bereiteten das Ende der griechischen Macht vor. Ein Menschenalter nach Menandros erlagen die Griechen dem Ansturm der Yuetschi oder Indoskythen.

Unter den griechischen Königen des baktrischen Reiches — gleichzeitig mit ihnen herrschte in Indien die Çuñga- und die Kâṇvadynastie — ist weitaus der bedeutendste Menandros. Dieser König, welcher sicher identisch ist mit dem Miḷinda der Buddhisten, scheint nach Plutarch geradezu zum Buddhismus übergegangen zu sein. Ein Pâli-Werk »Die Fragen des Königs Miḷinda« Miḷindapaṇha (in Europa zuerst in der sinhalesischen Fassung Miḷandapraçnayâ zugänglich), welches vielleicht dem ersten Jahrhundert n. Chr. angehört, führt den König auf im Gespräch mit einem buddhistischen Religiosen, welcher ihm die Philosophie des Buddha in fast platonischem Stil entwickelt, worauf der König sich bekehrt. Jedenfalls ist das Werk ein wichtiges indisches Zeugnis für das Interesse der Hellenen an indischer Philosophie, worüber die griechischen Schriftsteller so viel zu berichten wissen.

Zwischen der hellenischen und römischen Welt mit dem Osten war in jenen Tagen durch die neu eröffneten Handelswege ein ungeheurer Ideenaustausch eingetreten. Es ist natürlich unmöglich, diese für den Osten wie für den Westen hochbedeutsame Periode ausführlicher darzustellen; nur einige Hauptpunkte, welche für die künstlerischen Bestrebungen der indischen Welt in Betracht kommen können, mögen erwähnt werden. Griechischerseits suchte und fand man in Indien die Spuren der eigenen Götter; die hellenische, schon bei Herodot vorhandene Auffassung, die Götter der Barbaren mit den eigenen zu identifizieren, führte dazu, daß man in Indien die alten Eroberungen des Dionysos wiedererkannte. Wie Alexander der Große den durch das orientalische Hofzeremoniell nötig gewordenen Beinamen »der Gott« sich beilegte, so faßte man bald umgekehrt die Götter, welche de Sage nach in Indien Heldentaten vollbracht hatten, als vergöttlichte Eroberer auf. Die Urweisheit Ägyptens und Indiens mußte angebliche Beweise dafür liefern, die Gestalten der einheimischen Mythologie seien nur vergöttlichte Eroberer. Die indische Seelenwanderungslehre wurde aufgenommen und im Abendlande von einer puritanischen Richtung benutzt, um die infolge der Religionsmengerei ins Unendliche anwachsenden Götter- und Kultusformen zu sichten oder geradezu die Unkorrektheit der alten Sage nachzuweisen: der sogenannte Euhemerismus. Die Erzählung der Feldzüge von den fernen Tropenländern schuf Interesse für Abenteuer und Reisen; es entstand der Abenteuerroman, welcher durch fremde Namen, abenteuerliche Schilderungen und fremdartige Stoffe die Wirklichkeit zu überbieten suchte. Griechische Ideen und Erzählungen gingen in die buddhistischen Texte, indische Vergleiche, Fabeln und Märchen in die abendländische Literatur über. Ob die griechische Schauspielkunst die indische bloß beeinflußt oder begründet hat, mag dahingestellt bleiben. Diese Bestrebungen dauern bis in die römische Kaiserzeit — etwa bis ins fünfte Jahrhundert — fort.

Was Indien und die Machtstellung des Buddhismus jener Tage betrifft, so muß betont werden, daß gleichzeitig nach Osten hin, besonders nach China und die hinterindischen Länder, eine ganz analoge Überflutung mit indischen Ideen, welche noch viel stärker gewirkt hat, als der hellenisch-römischen Kulturwelt gegenüber eintrat, und jahrhundertelang fortdauerte. Schon der Han-Kaiser Ming-ti (um 65 n. Chr.) läßt buddhistische Bücher aus Indien holen: in den folgenden Jahrhunderten macht die Religion Buddhas in Ost- und Hochasien reißende Fortschritte. Fa Hian, welcher um 400 Indien besuchte, kennt schon ein formell abgerundetes Gebet an den Bodhisattva Maitrêya: die nicht-

indischen Buddhisten waren also die ganze Zeit hindurch in fortdauerndem, der Entwicklung der Lehre im Mutterlande folgenden Zusammenhang. Derselbe chinesische Pilger sah aber auf indischem Boden Darstellungen des Gründers der neuen Religion, denen abendländische Kunstformen einen Idealtypus geschaffen hatten.

Unter den Erben der hellenischen Macht in Indien, den Yue-tschis oder Indoskythen, dauerte die griechische Kultur, aber auch das Interesse der Dynasten an der Lehre Buddhas — die Indoskythen waren vielleicht schon in ihrer Heimat Buddhas Anhänger geworden — fort. Der mächtigste dieser Könige war Kanishka 41). Er beherrschte ein gewaltiges Reich: Kâbul, Gândhâra, Kaschm r, das Pandschâb, Teile von Râdschastân und der heutigen Nordwestprovinzen. Um das Jahr 100 n. Chr. trat auf sein Veranlassen zu Dschâlandhra (Jelundhur) in Pandschâb ein Konzil der buddhistischen Lehrer zusammen, welches sich die Aufgabe stellte, die heiligen Schriften zu ordnen und zu sammeln und eine Ausgleichung und Aussöhnung zwischen den verschiedenen Sekten herzustellen. Die heiligen Texte wurden auf diesem Konzile nicht mehr in der alten, wahrscheinlich von Buddha selbst gesprochenen Pâli- oder Mâgadhî-Sprache, sondern in Sanskrit abgefaßt. Dadurch wurde die Spaltung zwischen der nun sich abscheidenden nördlichen Schule und der südlichen entschieden und dauernd. Die südliche Schule kennt in ihrer Tradition das Konzil von Dschâlandhra nicht, sie besitzt ihren Kanon in Pâli-Sprache; die zahlreichen heterodoxen Werke, Produkte der mehr oder weniger brâhmanisch beeinflußten Sekten, welche die nördliche aus Versöhnlichkeitsrücksichten aufnahm, sind ebenfalls dem Süden, welcher nun ganz seine eigenen Wege ging und infolgedessen den Einflüssen des Hinduismus entzogen wurde, fremd geblieben. Die südliche Kirche repräsentiert infolgedessen in ihrem heiligen Kanon die ältere und reinere Fassung der Lehre Buddhas. Heutzutage nach dem Erlöschen des Buddhismus auf indischem Boden ist außer den hinterindischen Ländern. Birma, Siam, Kambodscha nur Ceylon noch buddhistisch und gilt als Hauptland der südlichen Kirche. Die nördliche Schule hat Tibet, Nepâl, China mit seinen Nachbarländern bekehrt, aber auch in Hinterindien einigermaßen eingewirkt und in Java sich neben dem Brâhmanismus Boden zu schaffen gewußt. Im nördlichen Indien ging der Buddhismus etwa vom sechsten bis siebenten Jahrhundert an rasch zugrunde, am längsten hielt er sich in Kaschm r. Was er im Vaterlande verlor, gewann er in Hochasien: zweimal in Tibet eingedrungen, hat er dort nicht nur alles religiöse Leben sich untertan gemacht, sondern auch die politische Macht durch seine

mächtige Hierarchie zu gewinnen gewußt. In China läuft der Buddhismus in zwei Sekten: den von Indien aus eingeführten Foismus und den von Tibet aus eingeführten Lamaismus, neben den anderen Religionsformen her, hat aber jetzt sehr an Ansehen eingebüßt. Japan erhielt die Religion Buddhas über Korea. Im indischen Archipel ist die Lehre Buddhas erloschen.

Nachdem die Yue-tschis in langen Kämpfen (drittes bis viertes Jahrhundert n. Chr.) aus Indien verdrängt worden waren, wurde in Indien die Dynastie der Guptakaiser die herrschende, während deren Regierung der Buddhismus entschieden in Abblüte war. Der Buddhismus war früh in viele Sekten zerfallen, was entschieden zu seiner Schwächung beitrug, und das Volk in Masse, das der haarspaltenden Dialektik der verschiedenen Schulen — die förmliche Wettkämpfe unter sich abhielten [42]) — nicht folgen konnte und welches nie ganz seine alten Kulte vergessen hatte, fiel wieder in die brâhmanische Religion zurück. Das indische Nationalgefühl war im Kampf mit den fremden Eroberern entwickelt worden, und der Buddhismus, der zweifellos einen Charakter angenommen hatte, der über den indischen Horizont hinausging, verlor infolgedessen in Indien den Boden dem Brâhmanismus gegenüber, zu dessen Schulung er gewaltig beigetragen hatte. Ganz allmählich hatte das immer stärkere Eindringen brâhmanischer Elemente in Philosophemen und Ritual die alte Lehre Buddhas völlig umgestaltet. Leider beginnt mit dem fünften Jahrhundert für die indische Geschichte die dunkelste Periode: die einheimischen Quellen hören fast ganz auf; was wir wissen, verdanken wir Ausländern, den schon erwähnten chinesischen Pilgern Fa-hian (um 400 n. Chr.), Sung-yun (um 518 n. Chr.) und Hiuen-thsang (629—648 n. Chr.). Während der erste die Religion Buddhas in Indien noch in ziemlichem Ansehen fand, erhebt Hiuen-thsang schon Klagen über den Verfall.

Es erübrigt noch, kurz daran zu erinnern, welche Veränderungen das in Vorderasien entstandene und von da aus sich verbreitende Christentum etwa im dritten Jahrhundert hervorgebracht hatte. Nach syrischen Quellen war das Christentum fast unmittelbarer Nachbar des Buddhismus geworden. Wie mächtig diese Gemeinden waren, geht daraus hervor, daß nach der Schlacht von Nahâvand (641 n. Chr.) die Christen den schmählich gemordeten Perserkönig feierlich bestatteten [43]). Neben dem Christentum stand die dualistische Religion der Zoroastrier, und aus beiden heraus jedoch schon mit Übernahme buddhistischer Ideen, hatte sich der Manichäismus entwickelt: überall war eine Reaktion der alten Religionsformen gegen die neue Lehre lebendig

geworden. Es ist für unsere Zwecke höchst merkwürdig, daß in Manis Lehre der Paraklet eine ganz hervorragende Rolle spielt, da, wie wir sehen werden, in den Skulpturen von Peschaur (den sogenannten gräko-buddhistischen Skulpturen) der Messias des Buddhatums, Maitreya, fast noch mehr geehrt erscheint, als der Stifter selbst. Ferner ist merkwürdig, daß die Überlieferung Mani direkt einen Maler nennt, ob und wie weit diese Angabe mit dem eigentümlichen Aufschwung der buddhistischen Kunst des Gândhâragebiets, welcher, wie wir sehen werden, nach allen Seiten hin gewaltig anregend gewirkt hat, in Zusammenhang gebracht werden darf, steht dahin. Ich muß mich leider mit Andeutungen begnügen, doch kann man wohl sagen, daß, was die religiösen Verhältnisse Vorderasiens betrifft, auf dem ganzen Gebiet eine Art ausgleichende Bewegung sich geltend macht, deren Folgen in jeder einzelnen Religion bald deutlich sich zu erkennen geben — besonders in der Lehre vom Parakleten und einer mit seiner Person verbundenen Apokalypse.

Kehren wir zur buddhistischen Kunst zurück, so fanden sich Ansätze des griechischen Einflusses schon in den Bauten Açokas in gewissen Formen, zu deren Erklärung weder der Formenschatz der sogenannten orientalisierenden Richtung, noch etwa persische Einflüsse genügten (vgl. oben S. 56). Die in Frage kommenden Elemente sind wesentlich dekorativ und vollkommen im Geleise des persischen Stiles, welcher für jene Zeit tonangebend bleibt: es handelt sich — außer einer Nachbildung des Helios — um gewisse Formen fischschwänziger Wesen (Matsyanârîs), Hippokampen, Makaras, Kentauren, stierleibige Flußgottheiten mit menschlichen Gesichtern und das Attribut der Götter, den Donnerkeil usw. Leider genügen nun die dürftigen Trümmer der altiranischen Kunst durchaus nicht, um daraus ein Bild des ganzen Einflusses herzustellen, welchen das alte Irân auf Indien gehabt haben muß. Besonders bedauerlich ist es, daß die Frage nicht beantwortbar ist, wieweit etwa an den Bauten der Achämeniden griechische Hände sich betätigt haben. Daß iranische Ideen noch lange auf Indien und in hervorragendem Maße auf den späteren nördlichen Buddhismus gewirkt haben, wird sich aus dem Folgenden ergeben. Die Keilschriften der Achaemenidenzeit führen die indischen Völker unter zwei Namen auf, welche auch Herodot übernommen hat als Hindhu (Indoi) und Gandârâ (Gandarioi). Ganz vortrefflich paßt nun diese Bezeichnung für die zwei Perioden der buddhistischen Kunst; faßt man mit dem Namen indisch (persisch-indisch) den Stil des Açoka und den daraus entwickelten indischen Stil zusammen, so bleibt der Name Gandârâ (Skt. Gandhâra und

Gândhâra) für die in dem gleichnamigen Fürstentum entwickelte Stilart, deren Bezeichnung als gräko-buddhistisch wie Vincent Smith zur Überzeugung dargetan hat, aus mehr wie einem Grunde unrichtig und irreleitend ist.

Doch fehlen natürlich Übergänge und gegenseitige Beeinflussungen nicht. So gibt es im eigentlichen Indien (Mathurâ) Reste einer indo-hellenischen Schule (Vincent Smith), welche rein griechische Sujets darstellen. Das bekannteste Relief, welches dieser Gruppe angehört, ist der Silenus, von dem das Königliche Museum nur ein paar Photographien besitzt, ein zweites stellt Herakles mit dem nemeischen Löwen dar 44). Dieser wenig bekannten Schule, welche wohl mit dem Aufenthalt des Megasthenes zu Paṭnâ irgendwie in Zusammenhang gebracht werden darf, gehört wohl auch die Darstellung des Mâra mit Bogen und Pfeil und einige ähnliche, von den Gândhâraskulpturen differierende ältere griechische Elemente an, welche sogar noch in der brahmanischen Kunst fortleben. Die beiden oben erwähnten Skulpturen sind aber sowohl stofflich, wie formal griechisch, nur die auf dem Silenus-Relief dargestellte, übrigens griechisch bekleidete Frau zeigt in den übertriebenen Formen den indischen Einfluß, und es genügt, sie bloß zu erwähnen. Hierzu gesellt sich eine im Gândhâragebiet gefundene, von Vincent Smith abgebildete Athene, welche sich jetzt im Museum von Lahor befindet.

Die Ruinen der Klöster von Gândhâra bieten nun in den zahlreichen Reliefs, welche in ihren Trümmern gefunden worden sind, eine ganz neue, höchst merkwürdige Entwicklung. Diese Ruinen befinden sich in der Nähe von Peschaur, dem alten Purushapura, der Hauptstadt des Königreichs Gândhâra bei Dschamâlgaṛhî (Jamal-Gaṛhi), Takht-î-Bahâ, Shahr-î-Bahlol und bei einigen anderen Lokalitäten im Gebiet des Swâtflusses (Suvâstu, griech. Σοαστος). Stilverwandte Denkmäler fanden sich noch weiter nach Westen hin, wie die Kolosse von Bâmîân usw., wie auch nach Osten hin. Die Wirkung, welche sie hervorbrachten, läßt sich aus der Tatsache ermessen, daß noch heute die persisch-arabischen Bezeichnungen für Götze und Götzendiener einfach »Buddha« und »Buddhaanbeter« heißen.

Die wissenschaftliche Behandlung dieser interessanten Kunstrichtung ist noch kaum begonnen. Erst neuerdings sind die von Fergusson und Cunningham, Bailey u. a. besprochenen, von Cole teilweise publizierten Altertümer durch die schon zitierte ausgezeichnete Abhandlung von Vincent Smith (JASB. 58, 1, 1889, 107 ff. und Senart JAS. 1890, 132 ff.) ausführlicher behandelt worden. Da das Museum für Völkerkunde einen kleinen Satz von Skulpturen

aus Takht-î-Bahâî und dem Swâtgebiete, außerdem einige Abgüsse und eine große Anzahl Photographien besitzt, so mag im folgenden, soweit das Material es erlaubt, eine Skizze, welche die dem Museum gehörigen Stücke auf Grund vollständigerer und reicher komponierter zu erklären sich bemüht, versucht werden.

Die chronologische Stellung der Gandhâraskulpturen hat durch Smith eine Normierung erhalten, an welcher, so allgemein sie noch ist, nicht getastet werden kann. Aus stilistischen Gründen, welche zumeist aus der griechisch-römischen Kunst sich ergeben, ist als Zeit der Entwicklung nur die Zeit um Christi Geburt bis zum vierten Jahrhundert möglich 45). Im siebenten Jahrhundert fand, wie oben erwähnt, der chinesische Pilger Hiuen-Tshang die Gebäude schon in Ruinen mit den deutlichen Spuren langen Verfalls. Am ältesten sind natürlich die Skulpturen, welche rein griechische Stoffe darstellen, wie die oben erwähnte Athene. Es macht sich in den verschiedenen, leider in Europa durchaus nicht überblickbaren Stücken eine längere Entwicklung, welche eine idealistische und eine realistische Richtung, aber auch eine mehr griechische und eine mehr indische Serie erkennen läßt, wohl bemerkbar. Ja man glaubt mehrere Entlehnungen erkennen zu können: hellenistische Elemente, römische, selbst christliche. Ein gewisses Analogon hat diese Gândhârakunst infolgedessen mit der altetruskischen. Auch hier tritt der Berührung mit vorderasiatischen Stilformen — den Etruskern durch die Griechen vermittelt — ein einheimischer Naturalismus gegenüber. Die Weiterentwicklung der griechischen Kunst läßt sich aus den entlehnten etruskischen Formen sogar erkennen, wenn nicht politische Ereignisse die Verbindung unterbrochen hatten. Wie die italische Kunst aber allmählich in die christliche übergeht und aus antiken Formen heraus für die Heiligen der neuen Religion, welche das Heidentum gestürzt hat, zu schaffen bemüht ist, so entwickeln sich in der Kunst des Gandhâragebiets außerordentlich ähnliche Formen für die Heiligen des Buddhismus. Es treten hier eine ganze Reihe von gleichartigen Verhältnissen ein: beide Religionen, Christentum und Buddhismus, haben in ihren Grundlehren viel Verwandtes; dieselben äußeren Mittel, Ausläufer der antiken Kunst, tragen zur Entwicklung der Typen bei, und außerdem liegen wohl direkte Entlehnungen vor. Durch ihre Formengebung ist die Schule der Gandhâraklöster nur ein Anhängsel der antiken Kunst, dadurch aber, daß sie nur indische Stoffe, die Heiligen und Legenden einer rein indischen Religion, darstellen will, gehört sie absolut dem indischen Leben an, und dies um so mehr, als sie die Grundlage bildet für die kanonische Darstellung

des Religionsstifters und mehrerer anderer Gestalten, besonders der nördlichen Schule, wie auch die griechische Kompositionsart, wie unten ausführlich nachgewiesen werden soll, von jetzt ab der budd istischen Kunst für alle Länder verbleibt.

Im folgenden soll versucht werden, die in den Gandhâraskulpturen vorkommenden Typen herauszuholen, ihre Namen festzustellen, soweit dies möglich ist, und ihre Entstehung und Weiterentwicklung zu skizzieren. Dabei bleibt, wie erwähnt, Vincent Smiths Chronologie bestehen; während die mitgeteilten Beobachtungen an dem im Museum für Völkerkunde vorhandenen Material (Originale, Abgüsse, Photographien) wenn nicht ausdrücklich notiert, von Smith völlig unabhängig sind.



Nr. 33. Relief mit Darstellungen aus dem Leben des Gautama Buddha, Takht-î-Bahâî. Original im Berliner Museum.

Als Mittelpunkt der meisten Kompositionen, aber auch sehr zahlreich als Einzelfigur erscheint die Darstellung des Religionsstifters als fertiger Typus (vgl. Abb. 33). Er wird wiedergegeben in der Gestalt eines jugendlichen Mannes in langer Robe, welche beide Schultern bedeckt. Das Gesicht zeigt in der älteren idealeren Auffassung apollinische Züge, während auf den jüngeren oder auch handwerksmäßiger gearbeiteten Stücken ein naturalistisch behandeltes Hindugesicht sich geltend macht. Die unter den Abb. 72 und 77 gegebenen Darstellungen zeigen so ziemlich die Extreme. Das Haar ist zu einem Krobylos auf dem Kopfe zusammengebunden. Die Stellungen sind verschieden: bald erscheint er nach indischer Art, mit hochgezogenen Beinen sitzend, dann wieder stehend, mit erhobener Rechte, oder nach rechts fortschreitend usw., wie die dargestellte Handlung es verlangt. Faltenwurf und Behandlung des Gewandes ist durchweg griechisch, auf den älteren Stücken oft von große Feinheit und da und dort wohl von individuellem Charakter; auf den jüngeren Darstellungen behaupten die konventionell und schablonenhaft gewordenen Gewandpartien doch die

nichtindische Anordnung. Handstellung und Gewandanordnung stehen in einem gewissen Zusammenhang zur dargestellten Handlung und werden typisch für gewisse Hauptmomente im Leben des Religionsstifters. Als Abzeichen der Verehrungswürdigkeit erscheint ein großer Nimbus, welcher das Haupt umgibt (Skt. Bhâmaṇḍala, Prabhâmaṇḍala). Auf den Reliefs der Açokaperiode und den davon abhängigen Skulpturen der Tore von Sâñtschî ist der Nimbus als Abzeichen der Götter — denn Buddha kommt dort überhaupt nicht vor — noch völlig unbekannt; dagegen tritt er zu Amarâvati auf und gehört dort mit so manchem anderen Element zu den interessanten Erscheinungen, welche auf Berührung dieser Skulpturen mit der Gandhâraschule hinweisen (vgl. Abb. 82). Der Nimbus ist ebenfalls dem Einfluß des Griechentums entnommen, doch ist er in der griechischen Kunst erst sehr spät — in alexandrinischer Zeit — aufgetreten. Er gehört ursprünglich Gestirngottheiten, mit dem ihm verwandten Strahlenkranz; interessant ist es nun, daß er in dieser Bedeutung auch den Gandhâraskulpturen nicht fehlt. Auf dem unten abgebildeten Relief von Dschamâlgarhi haben in der Darstellung der Konstellation die Gottheiten Sonne und Mond den Nimbus. Daß Gautama aber nicht bloß als Buddha, sondern auch als Prinz den Nimbus erhält, beweist, daß damals seine Vergöttlichung schon weit gediehen war. Denn ein solches Attribut, welches füglich nur einer Gottheit des Lichtes gegeben werden konnte, mußte ihn von den übrigen Gestalten herausheben und den bisweilen (vgl. Abb. 42) ebenfalls mit dem Nimbus dargestellten Göttern gleichstellen. Daß der persische Lichtdienst die Übertragung des Attributs erleichterte, ist ein Moment, auf welches hier schon aufmerksam gemacht werden muß, da persische Einflüsse später noch stärker hervortreten werden. Der Nimbus ist ein rein malerisches Element, welches, in Stein ausgeführt, befremdlich wirkt (vgl. Abb. 72) und auf das entschiedenste auf eine alte Malschule hinweist. In Zusammenhang damit steht die Tatsache, daß in Reliefs, welche auf antike Vorlagen plastischer Komposition zurückgehen, z. B. 33, 47, 54, der Nimbus fehlt, während in malerisch angelegten der Nimbus vorhanden ist (vgl. z. B. 42, 62). In Reliefs, welche Szenen aus Gautamas Leben darstellen, bevor er das Haus verlassen und die Erkenntnis erlangt hat, ist er dargestellt in königlicher Tracht in derselben Weise, wie auf den Skulpturen von Sâñtschî Götter und Könige dargestellt werden. Freilich, die Formengebung ist auch dann die griechische und der Nimbus hebt ihn aus den Kompositionen deutlich heraus.

In dem vierten Abschnitt soll der Buddhatypus noch ausführlich behandelt werden

Was nun die Götter betrifft, so bleibt für sie, wie oben (S. 39) erwähnt, der Königstypus doch bisweilen mit Nimbus (vgl. Abb. 42), und wenn in den Skulpturen der Açokaperiode eine Charakterisierung der einzelnen Göttergestalt noch nicht vorhanden ist, insofern, als versucht wurde, die Rolle der Gottheit auch in ihrer körperlichen Erscheinung zur Anschauung zu bringen, so können wir, was die Gandhâraskulpturen betrifft, in dieser Beziehung eine reiche Individualisierung bemerken. Erinnern wir uns, daß im ersteren Falle nur die Attribute Donnerkeil, Lôṭâ und Blumen, bei Pfeilerfiguren die Vâhanas der Götter bestimmend wirkten, und besehen wir uns die einzelnen Göttertypen genauer.

Brahmâ oder (die Brahmâgötter als ganze Götterklasse), welcher auf dem erwähnten Relief nach der im Avidûrenidâna gegebenen Schilderung nicht verkannt werden kann, hat eine Art Krobylos — also wohl eine Dschaṭâ — auf dem Haupte und ist, soweit das etwas zerstörte Relief erkennen läßt, bärtig. Er wird also als Brâhmaṇa dargestellt. Dadurch erinnert die Gestalt des Brahmâ auf dem wahrscheinlich sehr späten Relief merkwürdigerweise an Petrus-Darstellungen. Das Gewand ist vollkommen griechisch.

Die oben erwähnten göttlichen Attribute — Donnerkeil, Blumen etc. — fehlen ihm.

Die wichtigste Persönlichkeit des älteren buddhistischen Pantheons Sakka (Sanskrit: Çakra) aber wird das Attribut des Donnerkeils führen müssen. In der Tat kommen Donnerkeilträger vor, aber in ungemein reicher Spezialisierung.

Auf den Reliefs, welche Szenen aus dem Leben des vollendeten Meisters darstellen, wie er lehrend, versöhnend, heilend, wunderwirkend sich unter seinen Zeitgenossen bewegte, zeigen die Gandhâraskulpturen fast regelmäßig direkt neben der Figur des Buddha eine merkwürdige Gestalt, deren Erklärung viel zu schaffen gemacht hat und bis jetzt nicht gelungen ist. Bei mehr dekorativ angeordneten Kompositionen tritt diese Gestalt wohl auch in einer Ecke des Ganzen, nicht direkt neben Buddha auf. Die unter Abb. 34 zusammengestellten Skizzen zeigen die mannigfachen Schwankungen, welche sich bei Darstellung dieses Wesens auf älteren und jüngeren Reliefs geltend machen. Nur ein Attribut ist allen gemeinsam: ein eigentümlicher, keulenartiger Gegenstand, welchen die Gestalt bald mit der rechten Hand in der Mitte gefaßt, bald in der Handfläche aufrechtstehend hält. Bei den jüngeren Darstellungen, z. B. Nr. 2 und 5, erhält man den Eindruck, als habe der Bildhauer nicht mehr recht gewußt, was der Gegenstand darstellen soll. Auf den älteren gut komponierten Reliefs, wie das, aus welchem Nr. 1 kopiert

ist, ist der Gegenstand deutlicher und dann stets in der Mitte gefaßt. Man nennt die Gestalt gewöhnlich Devadatta.

Devadatta war den Legenden zufolge ein ketzerischer Gegner Buddhas, welcher sogar wiederholt seinem Leben Nachstellungen bereitete. Damit würde ja wohl noch stimmen,





1 2 3 4 5 6

Nr. 34. Verschiedene Formen des früher sogenannten Devadatta.

1. Silenus-, 2., 5. Satyr-, 4. Eros-Typus.

daß auf einer im königlichen Museum vorhandenen Photographie dieser angebliche Devadatta ein Schwert umhängen hat. Dagegen aber ist zu betonen, daß die Gestalt bei der Darstellung von Erlebnissen Buddhas vorkommt, wo Devadatta nach dem Bericht der Legenden gar nicht anwesend sein kann: wie bei der Predigt zu Benares im Gazellenpark. Gemeinsam ist ferner allen mir bekannten Abbildungen, daß die Gestalt entblößten Oberkörper (bisweilen bis zur Mitte des Oberschenkels) zeigt. Wenn nun auch immerhin mit griechischen Formen gerechnet werden muß — bei den Griechen würde die Nacktheit nicht auffallen —, so ist doch

ganz zweifellos, daß auf der Basis einer Religion, welche die Nacktheit womöglich noch mißgünstiger betrachtet als die christliche, diese stets festgehaltene Entblößung Sinn haben muß. Auch dies würde, so auffallend es ist, noch immerhin mit der Bezeichnung Devadatta zu vereinigen sein. War Devadatta aber wirklich der Guru einer Sekte nackter Mönche, so ist die halbe Bekleidung unverständlich. Der Kopf der Figur ist, wo er erhalten blieb, von sehr verschiedenem Charakter. Auf dem alten, sehr fein komponierten Relief, dem Nr. 1 entnommen ist, ist der Kopf silenartig, mit Glatze, lüsternem Gesicht und dünnem, strähnigem Bart. Auf einem anderen, Nr. 6, hat er straubiges Haar und Vollbart und entschieden etwas Wildes, Dämonisches in Blick und Haltung. Die Darstellung Nr. 4, welche einem Relief entnommen ist, welches neben dem unter Nr. 47 abgebildeten sich anschließt, gibt den Keulenträger in jugendlichem Aussehen, mit einem Kranz im Haar. Einer roheren Replik derselben Komposition ist Nr. 5 entnommen. Die dämonischen Züge des unter Nr. 3 abgebildeten Kopfes aus einer Darstellung der Predigt von Benares, welche in einen Spitzbogen hineinkomponiert ist, drücken deutlich boshafte Schadenfreude aus. Der Keulenträger muß also ein Wesen sein, welches Buddha bei jeder Wundertat, bei jeder Betätigung seines Lehramts mißgünstig beobachtet, belauert, sich aber hütet, zu ihm in direkten Gegensatz zu treten. Einmal hat das Wesen (vgl. Abb. 47) sogar einen Wedel (hind. tschaurî), womit es dem Meister Kühlung zufächelt. Am deutlichsten kommt dies Belauern und Verhöhnen zum Ausdruck auf dem unter Nr. 54 abgebildeten Relief aus Nathu bei Sañghâo, welches den Tod des Gautama Buddha darstellt. Da sieht man in der Mitte der Komposition hinter dem Lager des Sterbenden eine bärtige Gestalt, welche, unverkennbaren Hohn im Antlitz, die Linke mit dem keulenartigen Attribut hochhebt und mit der Rechten spöttisch auf das Haupt deutet. Was die Größe dieser merkwürdigen Gestalt betrifft, finden wir beachtenswerte Unterschiede. Während sie auf einigen Reliefs in der vollen Größe der übrigen Figuren auftritt, ist sie auf anderen gnomenhaft klein. So steht auf einer roheren Replik die Darstellung des Nirvâṇa (vgl. Abb. 55) diese



Nr. 35. Der »Donnerkeilträger« nach einem Relief bei Cole PNMI R. XVII.

Gottheit zu Häupten des in Nirvâṇa eingehenden Buddha. Auf diesem Relief ist er bis auf eine kurze Hose nackt, unbärtig, hält in der Linken das keulenartige Attribut und deutet mit der Rechten auf das Haupt. Daß diese Gestalt beim Nirvâṇa nicht den lange vorher schon bei lebendigem Leibe zur Hölle gefahrenen Devadatta darstellen kann, ist zweifellos. Andererseits ist wohl zu beachten, daß auf gewissen Reliefs (vgl. Abb. 36, Mittelstreifen, 60) die Figur eine Stellung innehält, welche beinahe eine schützende, Wache haltende genannt werden kann [46]).

Was zunächst das Attribut betrifft, so hat meines Erachtens V. Smith das Richtige getroffen, wenn er darin einen Donnerkeil sieht.

Wie sind nun diese Gegensätze zu lösen?

Daß die Figur den alten Donnergott Sakka darstellen kann und ursprünglich wohl darstellen soll, liegt besonders für diejenigen Fälle nahe, wo sie Buddha beschützend oder teilnehmend beobachtet. Denn Sakka ist der Deus ex machina der Legenden; sobald eine wichtige Aktion auf Erden vorgeht, erwärmt sich sein Thronsitz im Himmel und er eilt auf die Erde, um im Interesse des Rechtes und der Wahrheit einzugreifen. Noch bleiben aber die wilden, bärtigen Typen und die auffallend kleinen unerklärt. Es ergibt sich aus dem Gesagten, daß in dieser Figur ein Stück Geschichte der Religion sich abspiegelt, man möchte beinahe sagen, daß aus ihr allmählich etwas anderes geworden ist, als sie ursprünglich war. Gehen wir also auf die Vorlagen zurück, welche dem Bildhauer vorschweben mochten, als er die Figur in seine Kompositionen einreihte. Der donnerkeilhaltende Gott Sakka erinnert ihn an seinen Zeus, und damit war der bärtige Typus nahegerückt [47]). Betrachten wir diesen genauer. Da begegnet uns derselbe wilde Kopf in beachtenswerter Gegenüberstellung eines unbärtigen auf dem Relief unter Abb. 36. Der unterste Abteil dieses Reliefs zeigt den Buddha mit dem Symbol des Rades, also predigend, und von Schülern umgeben. Er sitzt unter dem Bodhibaum; den Abschluß seiner Umgebung bilden im Hintergrunde zwei Köpfe, rechts ein bärtiger, links ein unbärtiger. Über Attribute u. dgl. können wir nichts sagen, da von den zugehörigen Körpern fast nichts zu sehen ist, als etwa die Schultern. Wir bemerken aber wohl, daß die beiden Figuren Götter darstellen müssen: einen guten und einen bösen. Ein beabsichtigter sinnlicher Effekt Buddhas Leidenschaftslosigkeit gegenüber ist hier in zwei Formen gegeben. Die Identität des bärtigen Kopfes mit den Köpfen der Donnerkeilträger läßt sich nicht leugnen. Hierher gehört aber auch die Darstellung des höhnenden, donnerkeilhaltenden Gottes auf dem Nirvâṇa-

Relief (Abb. 54). Mag nun in den meisten Fällen Sakka gemeint sein, wie ihn die Pâli-Legenden boten, so liegt hier eine neue, durch den Künstler selbst geschaffene Phase vor. Vielleicht dürfen wir für einzelne Fälle an Mâra, den Versucher, denken, den Gott der Sinnesgelüste, der Buddha wie ein Schatten folgt, um ihn zu belauern, um in ihm, »wenn er an ihn denkt, die Gedanken der Wollust, des Hasses und der



Nr. 36. Relief aus Gandhâra. Nach einer Photographie.

Grausamkeit« zu erwecken. Der Donnerkeil in Mâras Hand ist weiter nichts als das alte Attribut der indischen Götter, welche, wie oben bereits in den Notizen über das vedische Pantheon bemerkt wurde, alle zu diesem Attribut berechtigt sind. Auf dem rechten Pfeiler des östlichen Tores sehen wir die göttlichen Bewohner der verschiedenen Terrassen der Himmel des Gelüstes alle mit diesem Attribut ausgerüstet: vgl. Abb. 1. In jeder dieser Terrassen thront eine Gottheit, mit dem Donnerkeil in der Rechten, und bei vollem Orchester führen Göttermädchen Tänze auf. Mâra Pâp'yân ist ebenfalls

— als Vaçavartî — Beherrscher einer dieser Terrassen, und zwar der höchsten, und kommt ihm daher der Donnerkeil mit Recht als Attribut zu. Zu Sâñtschî sehen wir ihn also in voller Göttlichkeit als Vaçavartî oder Namutschi. Daß er nun in der dogmatisch entwürdigsten Form, welche ihn gegen Buddhas Leidenschaftslosigkeit vergeblich kämpfen läßt, als Personifikation der Laster und Leidenschaften der unteren Weltregionen geworden ist, ist leicht verständlich, ebenso aber auch, daß die Künstler das bloße Symbol seiner Göttlichkeit nicht mehr kannten und das Attribut in der seltsamsten Weise entstellten. Dies darf uns nicht wundernehmen, liegt es doch schon in dem entschieden rückläufigen Charakter der indischen Kunst, daß ein stetes Mißverstehen älterer Formen mit stetem Ausgleichen und Versöhnen Hand in Hand geht. Diese Auffassung des Mâra ist also auch von der späteren buddhistischen Kunst aufgegeben. Es erklärt sich dies aus dem Umstande, daß eben der Donnerkeil (vadschra) als Attribut allen Göttern zukam, so daß die Bildung des Mâra mit diesem Attribut nur eine Spezialisierung war, welche mit den Mitteln der Gandhârakunst, d. h. mittels ausgeprägter Charakteristik auf Grund antiker Formen, sich ermöglichen ließ, jedoch so, daß die Darstellung anderer Götter mit demselben Attribut dabei aufrechterhalten bleiben konnte. Sobald aber die Kunstformen der Antike verblaßten, fiel die Gestalt wieder in den Rahmen der ganzen Götterklasse zurück. Da aber in einer Reihe von Kompositionen der Gandhâraschule, welche ihre Dauerhaftigkeit behielten, während das Verständnis für die oppositionelle Haltung des donnerkeilhaltenden Mâra gegenüber Buddha verblaßt sein mochte, die Gestalt eines donnerkeilführenden Gottes in Buddhas Nähe sich erhielt, so suchte man eine neue Begründung für ihn: es entsteht der Bodhisatva Vadschrapâṇi, der »Donnerkeilhalter« der nördlichen Schule [48]). Gerade diese Verlegenheitsbezeichnung »Donnerkeilhalter« zeigt uns deutlich die Entstehung der späteren Hindumythologie, besonders die eigentümliche Entwicklung neuer Gestalten, durch Ablösung und Umdeutung. Wir haben in den oben aufgeführten Auseinandersetzungen die Erklärung der in Frage stehenden Figur gesucht auf Grund der Pâli-Legenden und der Methode der antiken Archäologie. Die Bezeichnung Vadschrapâṇi aber, die wir ganz gewiß unseren Reliefs zuschreiben müssen, bringt uns in ganz andere Vorstellungen, in eine ganz neue Phase der Entwicklung des Buddhismus. Wir haben eine Periegetenbezeichnung vor uns, eine als besondere Gottheit [49]) losgelöste poetische Benennung, vielleicht aus einem Stotra, wie die Verse des Lalitavistara sind, eine Bezeichnung, welche sogar noch auf

das Bildhaueratelier zurückgehen kann. Stellen wir uns vor, wie der Künstler seinen Auftrag erhält: je nachdem mehr oder weniger Raum ist, je nachdem mehr oder weniger seitens des Stifters bezahlt wird, werden die oder die Figuren: ein Buddha, ein »Donnerkeilträger«, ein Paar Nâgas etc. zusammengestellt, nach fertigen Figürchen gruppiert und je nach Wunsch geordnet. So sehen wir, daß wir überall mit einer Geschichte der Typen arbeiten müssen und daß diese künstlerischen Typen sowohl einzeln wie als ganze Kompositionen auf verschiedene Personen und verschiedene Ereignisse angewandt werden können. Es ist kein Zweifel, daß innerhalb der Entwicklung der Gandhâra-Periode Umdeutungen erfolgt sind, und zwar durch die Künstler selbst: überlegen wir uns, daß die Bauhütten des Mittelalters häufig die Heimstätte neuer Lehren gewesen sind, so liegt uns der Gedanke nicht zu fern, daß die Graeculi und ihre Schüler, welche die ersten Reliefs zu Gandhâra fertigten, sicher nicht ohne Einfluß auf die Religion selbst gewesen sind: ist doch der Künstler immer der erste Erklärer seines Werkes. Wie sehr muß das der Fall gewesen sein in Verhältnissen wie hier, wo eine Mythologie mit festen Typen erst geschaffen werden mußte. Niemand schildert dies besser in bezug auf gallische Verhältnisse als A. Foucher [50]): »Einen Hesus, einen Teutates wollt ihr? Wir bringen euch einen Mars, einen Merkur: ihr mögt sie anbeten unter anderem Namen. Wir kennen die Göttin Sulcis nicht, ihr Bewohner von Aquae Solis, aber wie wäre es, um sie als Bild dafür gelten zu lassen, mit dieser Athene-Darstellung? . . . . .«

Sehen wir uns den antiken Apparat genauer an, den der Gandhârabildhauer wählte, um das indische Legendenmaterial darzustellen, so bietet sich Zeus mit dem Adler (= Garuḍa), der Adler mit dem Donnerkeil (Vadschra), der Adler mit Ganymedes [51]): Garuḍa mit Nâg (vgl. unten S. 103) als die Basis seiner Typen.

Nennen wir also die Figur »Donnerkeilhalter«, Vadschrapâṇi, wie ist die Figur zu benennen, wenn sie zweimal auf einem Relief vorkommt? Es bleibt dann zunächst nichts anderes übrig, als sich daran zu erinnern, daß allen indischen Göttern der Donnerkeil zukommt. Ferner müssen wir uns entscheiden (vgl. Abb. 37),

1) ob wir den einen Vadschrapâṇi nennen wollen, den anderen — Mâra — oder Indra (Çakra). Das letztere wäre an sich nicht unmöglich, denn die Texte erwähnen oft beide (auch Çiva und Rudra etc.) als verschiedene Götter nebeneinander, oder

2) ob wir an die altindischen Folgeszenen denken wollen, welche gestatten würden, daß zwei Darstellungen derselben Person auf derselben Platte vorkommen, was, soweit ich sehe, für Gandhâra unerhört wäre. Gewöhnlich sind Folgeszenen in dieser Schule durch Pfeiler getrennt. Außerdem ist diese Auffassung in dem Relief dadurch ausgeschlossen, daß die in Frage stehenden Figuren in Gesichtstypus, Kleidung und Haltung zu verschieden sind.

Die Darstellung bezieht sich auf die Legende vom Schlangenkönig Èlapâtra (vgl. Schiefner, Tibet. Lebensbeschreibung des Çâkyamuni, S. 19 [S.-A.]; derselbe, Mahâ-



Nr. 37. Relief aus dem Kloster bei Rhode in der Nähe von Sañghâo. Nach Cole, PNMl. Platz 8.

katyâyana und König Tshaṇḍapradyota, Mém. de l'Acad de St. Pétersbourg XXII, 1875, p. 11). Èlapâtra, der Nâga, erscheint, um die Predigt zu hören, vor Buddha in menschlicher Gestalt. Buddha verlangt von ihm, daß er sich in seiner wirklichen Gestalt als Schlange zeige. Der Nâga antwortet, er habe Angst vor den Garuḍas, den Erbfeinden der Nâgas. Da befiehlt Buddha dem Vadschrapâṇi, ihn zu schützen. Vadschrapâṇi tut dies, und der Nâga erscheint als riesenhafte Schlange. Das Relief zeigt im Hintergrunde einen kleinen Vadschrapâṇi, der den Donnerkeil drohend erhebt, während im Vordergrunde der Nâgakönig, begleitet von seiner Frau (Füllfigur), vor Buddha im Wasser steht. Hinter Buddha geht ein zweiter Donnerkeilträger einher. Die Bezeichnung als Nâgas ist die gewöhnliche, Schlangen liegen auf den Häuptern der beiden Andächtigen.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so haben wir etwa folgende Reihe der Entwicklung: Altindische Göttertypen mit Donnerkeilen — dieser Typus festgehalten in der Gandhâraschule — verwendet als Gott [52]) (Nebenfigur über dem Baume Abb. 58) als Sakka — von den Künstlern so ausgebildet, daß das Sinnliche stark überwiegt, vielleicht für Mâra verwendet — infolge dieser Vielseitigkeit schwer verständlich und neu benannt (Vadschrapâṇi).

Beachtenswert ist die mit unseren buddhistischen Skulpturen gleichzeitige christliche Entthronung der Götter der Antike. Künstlerische Auffassung aus rein antiken Elementen heraus und dogmatische Vorlagen bilden hier einen Konflikt, der bald zu einer Neubildung — mit vagem Namen und bald weiterwuchernden Legenden führte. Vielleicht dürfen wir in dem Gegensatz zwischen dem bärtigen Donnerkeilträger und dem unbärtigen die Anfänge jenes Systems suchen, welches die Schutzgötter des Buddhismus in zwei Formen, als gütige (Sanskrit çânta, Tib. ži-ba) und zornige (Skt. krodha, Tib. $_{o}$k'ro-bo), darstellte. Der letztere findet unter den eigentümlichen Hind göttern später nie recht Platz, er ist ein »Yaksha« [53]), — wird häufig kleiner gebildet, vgl. Abb. 37, 55 — der erstere wird in der Folgezeit — ein Bodhisattva, schließlich der Âdibuddha.

Doch davon unten ein paar Worte.

Die spätere Kunst Indiens hat den Donnerkeilträger getreulich erhalten: wir sehen ihn als Sakka z. B. auf dem Relief Abb. 82, wo er Zeuge ist, wie Râhula, Buddhas Sohn, von seinem Vater sein Erbe begehrt und als Mönch eingekleidet wird. Eine andere schon vielhändige Abbildung, welche wir aber Vadschrapâṇi nennen müssen, setze ich zur Probe noch unter Nr. 39 bei.

Mag nun immerhin ein oder der andere Bildhauer, wie wir erwähnt haben, hier in der Darstellung Mâras s ine eignen Wege gegangen sein, so ist doch der feste Typus dieses Gottes ein anderer.

Später erscheint Mâra als jugendliche Gestalt in vollem Festschmuck mit Pfeil und Bogen, und dieser Typus hat sich getreulich erhalten, vgl. die Abb. 41, welche Mâras Niederlage durch Buddha darstellt. Es ist also mit dem indischen Liebesgotte Kâma oder Smara gleichges tzt worden. Der Kult dieses Gottes scheint im frühen Mi telalter in Indien sehr beliebt gewesen zu sein. Sein Attribut: Bogen und Pfeile und der Makara vgl. Abb. Nr. 26 (Delphin) legen den Gedanken nahe, daß eine Berührung mit dem griechischen Eros stattgefunden hat. Der Name des noch heute gefeierten Kâmafestes »Hôli« ist ohne indische Etymologie.

Auf dem unter Abb. 42 dargestellten Relief zeigt die untere Komposition Gautama auf seinem treuen Pferde Kanthaka zum Tore hinausreitend, um fernerhin als bettelnder Asket sein Leben zu fristen. Am Tore, dessen Wachen fliehen, steht eine mit Nimbus ausgestattete königliche Gestalt, die Gottheit des Palasttores: (dvare adhivatthâ devatâ) also eine Lokalgottheit, vollständig im Sinne der spätgriechischen Kunst. Bei dem griechischen Einflusse, unter dem die Komposition entstanden ist, ist ferner von Interesse, daß die rechte Hand der Gottheit über das Relief in die Umrahmung hinausgreift und so auf das Folgende energisch hinweist.



Nr. 39. Vadschrapâṇi vom Viçvakarma Höhlentempel (Elurâ), nach Jas. Burgess, Report on the Elurâ Cave Temples, ASWI., Vol. V. Plate XIX, 4.



Nr. 38. Der Donnerkeilträger, nach einem Relief von Gandhâra, im Mus. von Lahor, nach Phot. im Mus. f. Völkerkunde.

Sehen wir nun eine Replik derselben Komposition an, welche Burgess JIAI VIII, 1898, Pl. 19, 1 gibt, so finden wir an derselben Stelle, den auf dem vorigen Bilde die Torgottheit einnimmt, einen Bogenschützen — vielleicht Mâra. Es wird im Avidûrenidâna erzählt, wie in dem Moment, wo die Torgottheit den Verschluß geöffnet hat, Mâra zu Gautama tritt und ihm verkündigt, er werde in sieben Tagen, wenn er seinen Vorsatz, der Welt zu entsagen, aufgäbe, Beherrscher der Erde mit all ihren Herrlichkeiten werden. Als Gautama den Versucher fragt, wer er sei, erhält er zur Antwort: »Ich bin Vasavatti« (Skt. Vaçavarti), d. h. »der, welcher zu Willen macht«. Gautamas Sieg über den Versucher wird durch die unbewegliche Haltung dieser Hauptgestalt, wie andererseits durch die lebhaft über das Relief herausschreitende Gestalt des Schirmträgers gut zur Darstellung gebracht.

Es muß aber zugegeben werden, daß eine ganz zweifelfreie Verteilung von Namen für die Nebenfiguren dieser Komposition kaum gegeben werden kann, da es sich um ein mehr oder weniger erweitertes fertiges Schema handelt.

Die Armee des Mâra, welche gegen den Buddha ankämpft und ihn von dem »Diamantsitz« unter dem Bodhibaume zu Gayâ zu verdrängen sucht, wird in der Gandhâraschule unter Zuziehung volkstümlicher Dämonengestalten, welche durch griechische Hand eine kraftvolle Charakterisierung erhalten, wirkungsvoll dargestellt, vgl. Abb. 40. Das Original eines der ältesten und schönsten Reliefs befindet sich jetzt im Museum von Lahor. Die unteren drei Gestalten sind Soldaten in teilweise griechischer Ausrüstung[54]), aber mit eigenartigem Beiwerk: einer trägt das indische Lendentuch oder Turban, ein anderer eine Art dreieckigen Helm oder Hut, welcher an die bekannten weißgrauen Filzkappen der Tibeter und Chowaresmier erinnert: in den einfach menschlich gehaltenen Köpfen ist ein entschieden dämonischer Zug durch die weit aufgerissenen Augen und das wilde Kopf- und Barthaar zum Ausdruck gebracht: in ganz ähnlicher Weise, wie bei der auf S. 85 unter Nr. 34, 5 abgebildeten Figur. Man hat daran gezweifelt, daß das Relief Mâras Heer darstellt, aber dafür, daß es Mâras Heer ist, kommt der Vergleich mit dem unten abgebildeten Gemälde von Adschaṇṭâ mit in Betracht. Das Relief gibt eine ganz meisterhafte Steigerung der Schreckgestalten. In erster Reihe rücken einfache Soldaten an; dahinter kommen erst in zweiter Reihe die eigentlichen Spukwesen, deren Fratzengesichter sich in wirkungsvoller Weise übereinander türmen. Auch auf dem Gemälde von Adschaṇṭâ rücken in erster Linie Soldaten an: die Spukgestalten erscheinen erst dahinter. Gerade diese Steigerung ist aber bei dem Relief von ganz besonderer Wirkung. Eine Gestalt, die erste in der zweiten Reihe, deren große Bildung geradezu die ganze Gruppe zu einer Sturmkolonne zusammenfaßt, weist in grotesker Weise auf diese Steigerung hin durch ihre Bildung. Die fast fleischlose Fratze, welche offenbar als Totenkopf gedacht ist, fletscht die Zähne, indem sie die behaarten Hände in die Gaumenecken schiebt: auf dem Leibe des Dämons erscheint ein wildes, bärtiges Antlitz und über dem kahlen Schädel erhebt sich ein grinsender Tierkopf als Ende einer Fellkappe. Diese wirkungsvolle Figur hat sich in einzelnen Elementen in der späteren Kunst erhalten: Gestalten mit Antlitz auf dem Leibe oder mit halbmazerierten Schädeln oder mit Tierköpfen über dem eigentlich der Figur zugehörigen Kopfe haben sich bis in die moderne lamaistische Kunst erhalten. Es wäre eine interessante, aber schwer zu



Nr. 40. Relief von Gandhâra (Museum von Lahor), nach einer Phot. im Mus. f. Völkerkunde.

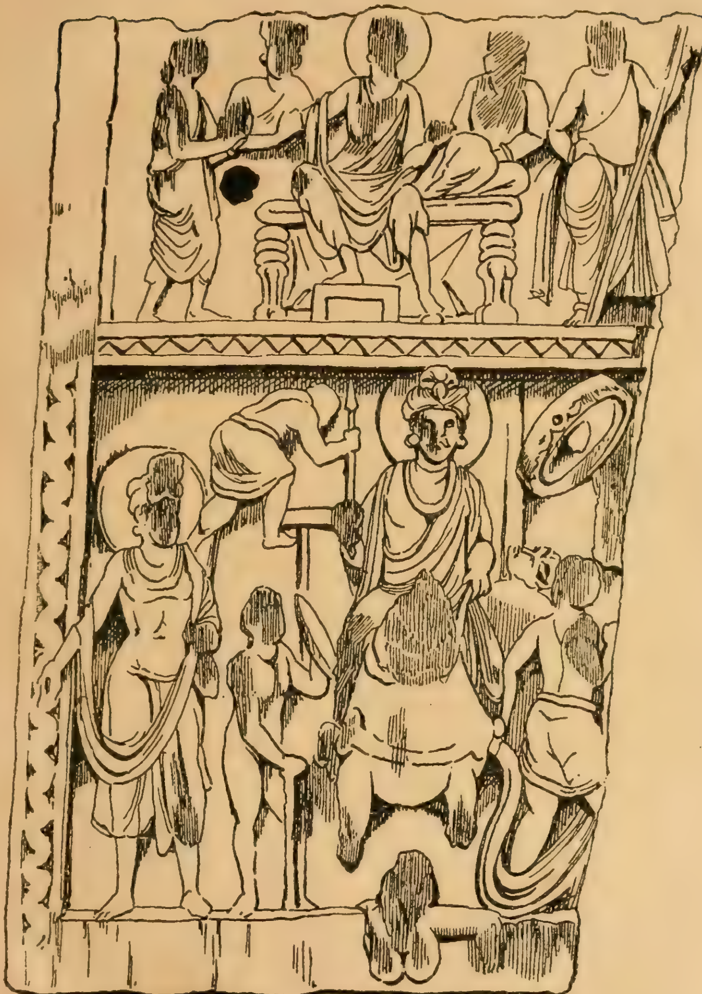
beantwortende Aufgabe, zu untersuchen, wie weit diese Gândhâratypen innerhalb der in Japan so beliebten Onitypen noch nachweisbar sind. Die zweite Gestalt der zweiten Reihe ist höchst merkwürdig. Keule, wie die eigentümliche Ärmelfalte, sind rein griechisch: ja abgesehen von den Hauern und den dämonischen Zügen des Gesichtes könnte an einen Herakles gedacht werden. Die Dreiköpfigkeit des Führers der Gruppe wird in der dritten Reihe durch eine bärtige Gestalt fast überboten: die Verbindung der offenbar aus drei Gesichtern (zwei sind nur erkennbar) zusammengeschobenen Schädelbildung konnte nur einem Griechen gelingen. Diese



Nr. 41. Mâras Angriff auf Gautama, Gemälde aus Grotte I zu Adschaṇṭâ nach Rájendralálamitra, Buddhagayá Taf. II, vgl. Griffith, Ajantâ I, Pl. 8.

Bildung ist einzig und waren die Hindûkünstler der späteren Zeit durchaus nicht imstande, das Motiv anders zu wiederholen, als daß sie drei Gesichter unverbunden nebeneinander setzten. Von Interesse ist auch die bei dem mit zwei Schwertern dargestellten Dämon auf der Zungenspitze abgebildete kleine Flamme.

Auf dem unter Nr. 42 abgebildeten Relief erscheint eine weibliche Gestalt, welche besondere Erwähnung verdient. Unter dem Pferde des Gautama sieht man, allerdings stark zerstört, den Oberkörper einer Frau aus der Erde herausragen. In der griechischen Kunst ist die mit dem Oberkörper aus der Erde herausragende weibliche Gestalt als die Göttin des Erdelementes bekannt: Gê oder Gaia. Auch auf dem bud-



Nr. 42. Relief von Gandhâra (Museum von Lahor). Der Bodhisattva Gautama verläßt sein Haus. Nach einer Photographie im Berl. Mus.

dhistischen Relief ist die Erdgöttin gemeint. Das geht deutlich hervor aus der Schilderung der Situation im Avidûrenidâna. Dort heißt es, nach der Beschreibung der Zurück-

weisung des Mâra wörtlich: »als Gautama noch einmal Lust bekam, nach der Stadt zurückzublicken, da, als kaum der Wunsch dazu in ihm aufgestiegen war, drehte sich die große Erde (Pâli: Mahâpaṭhavî, Skt. Mahâpṛithivî), als wollte sie sagen: ,um hinzublicken, ist es nicht nötig, daß du dich umwendest', wie eine Töpferscheibe herum« und ließ ihn so noch einmal die Stadt sehen. Auf dem Relief haben offenbar die jetzt abgeschlagenen Füße des Pferdes Kanthaka auf den Vorderarmen der Mahâpaṭhavî gestanden. Von Interesse ist in bezug auf die Frage, wie weit die Kunst auf die Texte eingewirkt hat, eine andere Situation in der Buddhalegende, in welcher ebenfalls die Erdgöttin sprechend eingeführt wird. Von Mâra angefochten, ruft Gautama, unter dem Bodhibaume sitzend, die Erde zum Zeugen an, daß er sich das Recht auf dieser Stelle (der »Diamantthron« Vadschrâsana) zu sitzen, durch hingebendes Almosenspenden in früheren Existenzen erworben habe. Die Schilderung des Vorganges im Avidûrenidâna sagt bloß, Gautama habe die Hand auf die Erde gelegt, worauf die Erde, die Mahâpaṭhavî, mit gewaltigem Dröhnen eine Mildtätigkeit bezeugte 55). Die Schilderung nun, welche das viel spätere Lalitavistara von dieser Szene gibt, scheint geradezu an Abbildungen anzuknüpfen, welche den in den Gandhâraskulpturen eingeführten Typus der Erdgöttin zeigten. »Die Erde . . . . «, heißt es da, »öffnet den Boden nicht weit von Gautama und zeigt ihren Körper bis zur Hälfte mit all ihrem Schmuck.«



Nr. 43. Fragment einer Gandhâraskulptur, nach einer Photographie im Berl. Museum. Erhalten ist die Göttin der Erde, auf deren Schultern die Vorderfüße des Rosses Kanthaka stehen. Davor zwei Männer (Wächter, einer in gesteppten Panzer).

Dies antike Schema wird am besten durch die Abbildung repräsentiert, welche ein in Rom aufbewahrtes Elfenbeinrelief darstellt 56) (Abb. 44). Es handelt sich in

diesem Falle um einen aus Münztypen (vgl. unten zu Abb. 46 und 68) entwickelten Kaisertypus.

Die Darstellungen nun, welche den Vorgang en profil zeigen, sind merkwürdig dadurch, daß auch unter den Hinterbeinen des Pferdes eine Figur aus der Erde heraus das Pferd stützt. Wir haben also für ein Schema, je nachdem es von vorn oder von der Seite gesehen wird, zwei Phasen, deren eine ihre Existenz lediglich künstlerischen Gründen verdankt. Es schien dem Künstler ungehörig, das Pferd bei den Darstellungen von der Seite bloß mit den Vorderfüßen auf eine stützende Figur (Pṛithivî) zu stellen, er stellte auch die Hinterbeine auf eine Figur — ja, die spätere Kunst hat für jedes Pferdebein eine Figur, die es stützt. Die sachliche Erklärung dieser künstlerischen Phrase ist aber eine andere: wir müssen bei der Mehrzahl der Figuren an die Gottheiten denken, welche das Pferd Kanthaka in die Luft heben, vgl. Burgess, Amarâvatî, S. 81. In der Tat sind auf einem neuerdings gefundenen Relief die Figuren, welche das Pferd hochheben, bärtig [58]).



Nr. 44. Mittelstück eines Elfenbeinreliefs aus der Casa Barberini, Rom. Zum Vergleich mit Nr 42 eingeschaltet [57]).

Die spätere Kunst des Buddhismus hat das Hochheben des Pferdes festgehalten. Die Abb. 45 gibt eine Umrißzeichnung nach den äußerst prachtvoll ausgemalten, aber schablonenhaft komponierten Darstellungen des siamesischen Trăi-P'um-Buches, welches um 1780 für den König P'aya-tāk gemalt wurde.

Indra geleitet das Pferd, vier Yakshas tragen seine Füße, am Schweife hält Tschanna sich fest, Brahmâ (Hindûtypus!) folgt mit Schirm und dem Mönchsgewand auf der Opferschale. Vor der Gruppe steht Mâra, vollständig als Dämonenfürst gebildet.

Die Darstellung einer von Kindern umgebenen Göttin (vgl. JIAI. VIII, 1898 Nr. 62 Taf. 3 Fig. 2 u. 4, Fig. 2) möchte ich nur erwähnen, weil wir in der gleich zu besprechenden Figur vielleicht die japanische Ben-ten als eine weitere Entwicklung derselben betrachten dürfen. Über das künst-

lerische Motiv — eine große Figur, von Kindern oder kleinen Dienern umgeben — werde ich unten zu Abb. 67 ein paar Worte sagen.

Eine andere indische Göttin muß hier noch erwähnt



Nr. 45. Der Bodhisattva verläßt den Palast seines Vaters auf dem Pferde Kanthaka. Nach dem vor etwa hundert Jahren für König P'áya Tāk von Siam gemalten Trái-p'um (Original im Berl. Museum).

werden, obwohl sie nicht innerhalb der Reliefkomposition selbst vorkommt, sondern wohl nur dekorativ verwendet wurde: es ist die Darstellung einer Göttin, welche quer auf einem Löwen sitzend, ein Musikinstrument von der Form einer Laute auf den Knien hält. Die Darstellung erinnert an die Göttin der Musik, Sarasvatî, während es rätselhaft

bleibt, warum die Göttin, welche in den älteren buddhistischen Texten doch gar keine Rolle spielt, hier neben den von den Buddhisten gekannten Hindûgöttern auftritt. Sie ist vielleicht als Lokalgottheit gemeint, ob die Gleichung Indus: Sindhu mit Sarasvatî dabei zum Ausdruck kommt, oder ob daran gedacht werden darf, daß der Name von Arachosien, der persischen Satrapie, wozu Gandhâra gehörte, altpers. Harahvati lautlich genau dem indischen Sarasvatî entspricht, muß dahingestellt bleiben. Vielleicht erhielt sie das Attribut der Laute als Göttin der Vedenpoesie. Doch darf man kaum soweit gehen, die Figur direkt Sarasvatî zu benennen, besser ist es zu konstatieren, daß wir den später Sarasvatî genannten Typus vor uns haben. Die Lokalgöttin der Açokaperiode Sirî (Skt. Çrî) fehlt in den Gandhâraskulpturen, sie verschwinden auch später vollkommen aus dem buddhistischen Pantheon, an ihre Stelle tritt die Târâ. Aber die Sarasvatî tritt nicht nur im chinesisch-japanischen Buddhismus stark hervor — sie ist die zu den Glücksgöttern zählende Göttin Benten — auch im Buddhismus Tibets, dem sogenannten Lamaismus, hat sie unter den Göttinnen dieser entarteten Form der alten Lehre eine hervorragende Stellung erlangt. Sie ist die einzige der weiblichen Energien der Bodhisattvas, welche einen ausgesprochenen festnormierten Charakter hat: sie ist die Energie (Çakti) des Mañdschughosha oder Mañdschuçrî, von welchem Wesen in einem späteren Kapitel noch die Rede sein wird, vgl. Abb. 100. Die Bildung der Sarasvatî zu erwähnen, war nötig, da der Zusammenhang der Ikonographie der nördlichen Schulen mit den Skulpturen von Gânhdâra dadurch ein Beweisglied mehr erhält.

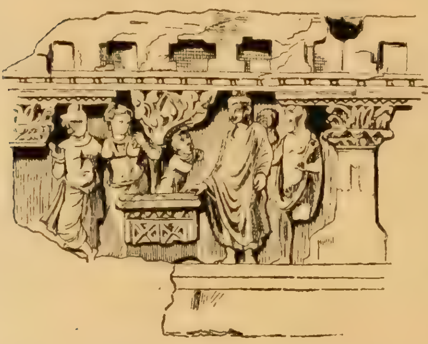


Nr, 46. Relieffragment von Gandhâra, eine Göttin, die Vînâ spielend, auf einem Löwen sitzend, der Typus der Göttin Sarasvatî.

Der Nâga hat in der Gandhâraschule denselben Typus behalten, welchen die ältere indische Kunst für ihn geschaffen hatte. Auf dem unter Nr. 47 abgebildeten Relief, von dem mir noch eine rohere, aber auch sehr zerstörte Replik bekannt ist, stellt den Nâgakönig hinter einem Altar vor, vor welchem Buddha und der Donnerkeilträger stehen. Die Schlangenkappe über dem Haupte ist auf der gegebenen Abbildung fast gar nicht, auf der sonst sehr zerschlagenen Replik aber ganz deutlich zu sehen. Das Relief stellt die Szene vor, wie ein Nâga in den Orden aufgenommen sein

wollte. Offenbar ist der Unterkörper des Nâga, welcher hinter dem Altar zu denken ist, als Schlangenleib zu ergänzen. Es ist dies eine echt antike Feinheit, welche das Abstoßende der Erscheinung zu mildern sucht und für den Nâga die menschliche Bildung des Wesens, soweit sie gesehen werden soll, ermöglicht 59). Von der Zeit her, wo ein Nâga sich in menschlicher Gestalt ins Kloster zu bringen wußte, bis im Schlaf oder auf Buddhas Befehl seine wahre Gestalt erkannt wurde, wurde in die Aufnahmeformeln des Ordens (Kammavâtschâ) auch die Frage aufgenommen, ob der Noviz ein Nâga sei. So wird das Ritual heute noch vollzogen.

Aber auch die rein menschliche Form mit der Schlange über dem Kopfe kommt auf den Skulpturen der Gandhâraklöster vor. Freilich ist die merkwürdigste Darstellung dieser Art, welche offenbar dekorativ beliebt war, seitens der Erklärer völlig mißverstanden worden. Es kommt nämlich unter den Gandhâraskulpturen in mehreren Repliken (vgl. Abb. 48, ein ganz erhaltenes Stück) eine Gruppe vor, in welcher man,



Nr. 47. Relief von Gandhâra, Museum von Lahor. Buddha, von Vadschrapâṇi begleitet, spricht mit einem Nâga. Nach einer Phot. im Berl. Mus.

wie ich glaube mit Recht, eine Nachahmung des Ganymedes des Leochares erkannt hat. Eine etwas plump gearbeitete Frauenfigur, über deren Nacken auf dem völlig erhaltenen Relief eine lange Schlange heraustritt, wird von einem großen Adler in die Luft gehoben. Die Züge des Gesichtes der Frauenfigur, deren rechte Brust aus der sonst sehr vollen Bekleidung entblößt heraustritt, sind schmerzhaft verzogen: der Kopf des Adlers zerrt an der Schlange. Der Vogel selbst hat eine Kappe mit einer Art Staubtuch und Ohrringe! Man hat die Gruppe erklären wollen als die Himmelfahrt der Mâyâ, der Mutter des Buddha, welche der Legende zufolge sieben Tage nach der Geburt ihres Sohnes starb! Abgesehen davon, daß die Legenden von einer Entrückung in den Himmel durch einen Adler nichts wissen, ist aus der Darstellung selbst klar, daß es sich

um eine Nâgî, d. h. einer weiblichen Schlangendämon, handelt, welcher durch einen Garuḍa, denn der mit dem Ohrschmuck gezierte Vogel kann nur der Garuḍa sein, in die Luft gehoben wird. Dergleichen Legenden sind in der buddhistischen Literatur recht häufig, so daß ihre Darstellung nicht auffallen kann. Der Garuḍa repräsentiert denselben Typus, wie er in der nördlichen Schule (Tibet) fortlebt, auch hier wird er sehr häufig dargestellt, wie er ein Schlangenmädchen zerfleischt, indem er beide Krallenfüße in die Brust bohrt. Als dekoratives Motiv ist die Gruppe freilich in etwas anderer Anordnung ungemein häufig an Toren, in Apsen, Fenstern und Thronlehnen, vgl. Abb. 25. Es ist recht wohl begreiflich, daß die Replik der Leocharesgruppe, welche dem unbekannten Gândhârasteinmetzen zu Gebote stand, ganz besonderen Eindruck gemacht haben muß. Gerade die Verwendung des ganz tierisch dargestellten Garuḍa gegenüber seinem hilflosen, menschlich dargestellten Opfer, dem man, um das Pathos zu steigern, weibliche Bildung gab, war so recht im Sinne des Buddhismus.



Nr. 48. Relief vom Kloster bei Sanghâo
Nach Cole, PNMI., Pl. 3.

Mit dem Namen der Mutter des Gautama glaubte man ferner eine Reihe von Frauengestalten bezeichnen zu dürfen, welche in Nathu bei Saṅghâo, Yûsufzâi-Distrikt, gefunden worden sind. Diese meist sehr graziös und anmutig gearbeiteten Figuren stehen, ein Bein über das andere schlagend, so

daß eine Hüfte stark hervortritt, unter Bäumen, in deren Zweige mit einer Hand sie greifen. Ein Arm liegt stets auf der heraustretenden Hüfte, etwas kokett aufgestützt. Schon das Kostüm beweist, daß Mâyâ nicht so dargestellt werden kann: alle diese Frauen tragen persische Hosen und lange Ärmeljacken; in deren Haaren stecken frische Lotusblumen: sie stellen wie die in Sâñtschî in den Zwickeln der Torarchitrave angebrachten Tänzerinnen weiter nichts als zur Seitenverzierung größerer Reliefgruppen oder Fassadenteile dienende Nâtschmädchen dar. Vgl. Abb. 49 und oben S. 41—421.



Nr. 49. Darstellung einer Tänzerin, nach Cole, PNMI., Plate 15. Vom ob. Kloster zu Nathu.

Die Mutter des Budha Mâyâ, und ihre Schwester Pradschâpatî haben auf den Reliefs griechische Tracht: Unter- und Obergewand, aber indische Ohrpflöcke (hind. karanphûl) und große Rasselringe (hind. ghunghru) um die Füße. Die Darstellung der Frauen ist eine auffallend plumpe; in den Körperformen treten die indischen Übertreibungen in unschöner Weise viel stärker hervor, wie bei den männlichen Gestalten. Eine beliebte Komposition ist die oben schon berührte Szene der Geburt Buddhas im Lumbinîhaine. Während Mâyâ nach den Blüten eines Çâlbaumes greift, springt das Kind aus der rechten Hüfte und spricht die Worte: »Ich der Beste in der Welt.« Auf dem unter Abb. 65 dargestellten Relief hat ein antiker Niketypus die Vorlage zu der Gestalt der Mâyâ abgegeben.

Diese Darstellung lebt in der späteren Kunst fort. Das tibetische Bild, welches unter Nr. 50 skizziert ist, lehnt sich deutlich, was die Mâyâ betrifft, an die Gândhâradarstellung an, aber auf späteren indischen Reliefs (z. B. aus Amarâvatî,

Fergusson, TSW. Plate LXV und XCI) sieht die Mâyâ genau wie die oben besprochenen Nâtschmädchen aus. Der Gedanke liegt nahe, daß hier ein Stück buddhistischer Legendenbildung vorliegt, der sich an einem künstlerischen Typus entwickelt hat. Die Übertragung eines fertigen Schemas auf eine bestimmte Legende schafft eine Unklarheit, welcher wir leider so oft begegnen. In Gandhâra wurde das Schema künstlich differenziert durch die Veränderung des Kostüms und durch die unleugbare Anlehnung an eine antike Nike für die Darstellung der Mutter des Gautama. Ich möchte nicht



Nr. 50. Mâyâ im Lumbinîpark. Das Kind Siddhârtha springt aus der rechten Seite, die Götter empfangen es. Nach einem alten tibet. Bilde (Gegenstück zu dem Nirvâṇabilde Nr. 56).

so weit gehen, zu behaupten, daß die Legende überhaupt erst aus dem künstlerischen Schema hervorgegangen ist, aber unmöglich wäre es nicht. Jedenfalls liegt hier einer der Punkte vor, in denen die Archäologie den Texten erklärend beispringt, indem sie uns auf die Quelle der indischen Mythenbildung hinweist [60])

Eine eigentümliche Gestalt, deren Bedeutung sehr schwer festzustellen ist, erscheint auf den Reliefs, welche den Tod Buddhas darstellen, vgl. Abb. 45 und das Fragment Nr. 58 zu den Füßen des ins Nirvâṇa eingehenden Überwinders. Ein vollbekleideter ernst aussehender unbärtiger Mann, dessen Kopf mit einer enganschließenden Kappe so einge-



Nr. 51. Darstellung eines Brâhmaṇa, Gandhâra. Nach einer Photographie.

hüllt ist, daß nur das Gesicht zu sehen ist, hält in der linken Hand auf den verschiedenen Repliken der Szene eine Art Schlinge oder eine kurze Stange mit daran befestigter Schlinge. Eine Vermutung sei gewagt. Die Bekleidungsart, wie die anschließende Kappe gibt der Gestalt den Charakter eines Boten, handelt es sich um einen Boten Yamas, des Todesgottes? Dazu würde die Schlinge gut passen; denn der indische Todesgott oder seine Boten holen den Sterbenden mit der Schlinge (Pâça) ab. In Betracht zu ziehen dürfte auch folgendes sein. In dem oben S. 95 Nr. 40 abgebildeten Relief der auf Buddha einstürmenden Dämonen hat die Hauptfigur — die erste der zweiten Reihe — den Charakter eines Todesdämons. Der eingefallene, offenbar als Totenschädel gedachte Kopf hat ebenfalls eine enganschließende Kappe, welche in diesem Falle, wo sie den Schrecken der Ge-

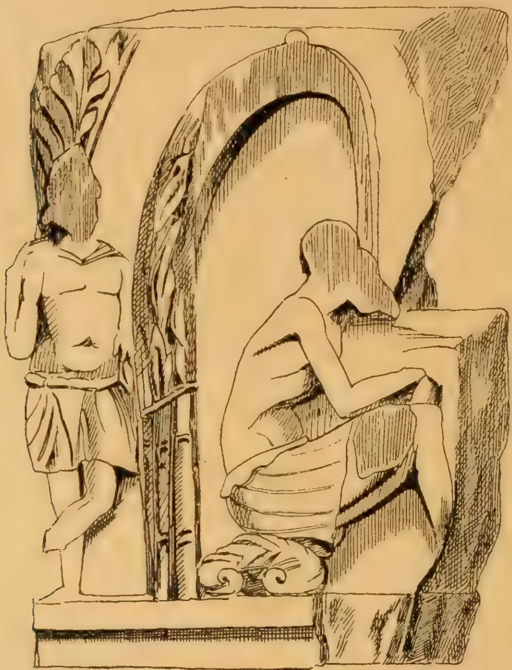
stalt erhöhen soll, in einem Raubtierkopf endigt. Freilich kann bei den Nirvâṇa Buddhas von einem Tode eigentlich nicht die Rede sein, es würde aber sehr gut in den Charakter der spätesten griechischen Kunst passen, wenn bei dem Nirvâṇa, welches schließlich doch nur eine Todesszene ist, eine solche den Vorgang andeutende Gestalt beigefügt sein sollte.

Doch sind dies bloß Vermutungen. So viel ist aus der Komposition sicher, daß die Figur die Entscheidung bringt: den Tod Buddhas verursacht. Es ist nicht undenkbar, daß sich unter der Gestalt ursprünglich der Schmied Tschunda verbirgt, der Buddha das letzte Liebesmahl, 'Kaṛi mit Schweinefleisch oder (Pilzen) gereicht hat, und daß in den uns erhaltenen Repliken schon Mißverständnisse bezüglich des Attributes — ursprünglich eine große Zange? — vorliegen. Auch bei dieser Figur gilt dasselbe, was oben bei dem Mâra bemerkt wurde: er ist in späteren Repliken sozusagen unter den Leidtragenden verschwunden, ohne weiter eine besondere Rolle zu erhalten.

Damit sind die Götter und Halbgötter der mir bekannt gewordenen Gandhâraskulpturen abgeschlossen. Was nun die Menschen betrifft, so fallen in erster Linie die Brâhmaṇa's auf (vgl. Abb. 51, 52). Der Typus mußte im allgemeinen derselbe bleiben wie in der Kunst der Açoka periode, beziehungsweise deren Weiterentwicklung. Sie werden dargestellt als bärtige Männer in bescheidener Bekleidung; die Haare sind nicht wie zu Sâñtschî in geflochtenen Strähnen turbanartig um den Kopf gelegt, sondern wie ein Krobylos über dem Kopf in einen welligen Büschel zusammengebunden. Mit Vorliebe werden sie als Greise dargestellt, auf einen Stock gestützt oder von Schülern geführt, und mehrere der älteren dieser Brâhmaṇadarstellungen — häufig ist ein blinder Greis — sind von ungewöhnlichem künstlerischem Werte.

In den übrigen Gestalten — Männern und Frauen verschiedener Stände — treten, abgesehen davon, daß verschiedene Rassen dargestellt werden sollen — auch stilistisch zweierlei Typen auf, neben ausgeprägt griechischen Bildungen kommt auch das indische Element stark zur Geltung. Im großen und ganzen haben die vornehmen Gestalten: Buddha, Könige, Götter usw. mehr die griechischen Idealtypen, gegenüber welchen dann die übrigen Figuren ihrer Bedeutung nach mehr zurücktreten. Aber es tritt auch wohl ein rein griechischer Typus, der sich gerade fügen mochte, unvermittelt zwischen derben und plumpen Gestalten inferiorer Komposition auf. Die Darstellung königlicher Gestalten (vgl. Abb. 67, 94, 97) sind antiquarisch von großem Inter-

esse, besonders was Schmuck und Bekleidung betrifft. Lange Brustketten, deren Verschluß auf der Brust liegt und in zwei Tierköpfen endigt, Schnurgehänge mit viereckigen Anhängseln, welche heutzutage Tâwîz (tâbîdsch) heißen würden, fallen besonders auf. In den vornehmeren Typen bleibt überall die altindische Tracht. Daneben kommen auch



Nr. 52. Relieffragment aus dem Swât-Gebiet. Ein alter Brâhmaṇa, auf einem aus Stroh geflochtenen Polster sitzend, unter einem Blätterhäuschen, dahinter ein Schüler. Orig. im Berl. Museum.

barbarische Typen zur Geltung: Männer von kurzem Wuchs mit Gesichtszügen, welche durchaus unindisch sind, starken Schnurrbärten, in Hosen und langen Ärmelröcken, dann wieder Reiter und Kameltreiber in nichtindischer Tracht und dergleichen mehr.

Daß die Tracht der Frauen meist, wo vornehme Gestalten gemeint sind, griechisch ist, jedoch der Schmuck: Ohrpflöcke, Fußringe indisch, ist schon erwähnt worden. Eine interessante Erscheinung bilden die bewaffneten Frauen,

die weiblichen Leibgarden der Könige, welche die antiken Historiker wohl kennen und welche in der indischen Literatur als Yavanânîs »Griechinnen«, d. h. Mädchen aus den Ländern griechischer Herrschaft, bekannt sind (vgl. Abb. 62). Unter den Nebenfiguren erscheinen, wie schon erwähnt, Frauen in persischer Tracht: weiten Hosen, bis zum Knie reichenden Ärmelröcken und shâlartigem Überwurf.

Die Hauptbedeutung dieser einzelnen Gestalten liegt in der religions- und kulturgeschichtlichen Seite; was ihren künstlerischen Wert betrifft, so dürfte das Urteil wohl etwa folgendermaßen lauten. Die Verwendung der oben ausführlich beschriebenen Typen, aus welchen sich die Reliefs zusammensetzen, ist nichts mehr als eine mehr oder weniger geschickte Überleitung fertiger Phrasen einer in Abblüte begriffenen Kunst auf ein neues Gebiet, dessen sittlicher Ernst ihnen in einzelnen Umbildungen einen Reiz verleiht, welcher eben nur auf diesem Rollentausch beruht. Diese vielleicht durch ein Machtwort, durch dynastische Interessen, durch persönliche Initiative eines der Religion Buddhas geneigten griechischen Königs geschaffenen Typen haben eine kurze Entwicklung, welche von Replik zu Replik mit einer Entartung endigt, in welcher einzelne, wie durch ein Wunder gerettete ideale Formen neben kindisch-plumpen Bildungen erscheinen. Daß die erste Entstehung aber mit großem Geschick und feiner Überlegung gemacht wurde, wird die Behandlung der Reliefs, was ihre Komposition betrifft, zeigen. Die Stabilität einzelner Typen sowohl wie ganzer Kompositionen in der hierarchischen Bildnerei der nördlichen Schule beweist, wie sehr man dabei das einheimische Interesse geweckt hatte.

In der Tat stellt sich die Tradition der nördlichen Schule als sehr gut heraus. Wir werden später bei Besprechung der Buddhatypen Gelegenheit haben, darauf hinzuweisen, daß gerade die tibetische Kleinkunst (Malerei und Bronzeguß) ganz wesentliche, unerwartete Beihilfe zur richtigen Erklärung einzelner Gestalten nicht bloß, sondern auch der Komposition als solcher zu geben imstande ist. Der Raum der folgenden Zeilen gestattet es leider nicht, auf alle Konsequenzen, welche sich aus dieser Tatsache ergeben, einzugehen; die Tatsache überzeugend darzustellen, um daraus die im Museum vorhandenen Stücke korrekt zu erklären, das ist das Einzige, was, wie ich hoffe, angestrebt werden kann.

Außerdem sind ja noch als Vorarbeiten nötig: Vergleichung des chinesischen und japanischen Pantheons sowohl als der beliebtesten Kompositionen mit dem lamaistischen, wobei eine Geschichte der Typen versucht werden muß, welche bis auf die Skulpturen der Gândhâraschule zurück-

geht. Dieser Weg ist mühevoll, aber erst auf diese Weise wird eine wissenschaftliche Archäologie des Buddhismus möglich. Eine Behandlung der Gândhâraskulpturen aus sich selbst, verbunden mit einem neugierig tastenden Herausholen der etwa aus der griechischen Kunstgeschichte bekannten Typen, mag manche interessante Tatsache ergeben, wird aber stets mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen haben und wunderlichen Irrtümern ausgesetzt sein. Eine merkwürdige



Nr. 53. Relief aus Takht-î-Bahâî: Buddha mit Gläubigen. Original im Berl. Museum.

Probe derart war die vom Adler entrückte Mâyâ! Die kirchliche Tradition der nördlichen Schule außer acht lassen, ist ein Nonsens.

Daß gewisse Gestalten sich später ganz anders entwickeln, in der kirchlichen Kunst zurücktreten und Neubildungen Platz machen müssen, erklärt sich durch die Sektenbildungen; beachten wir ferner die stets ausgleichenden Bestrebungen des Buddhismus, so werden wir uns nicht wundern, daß ganz individuelle Elemente wieder Normen für neue Schichten werden und stets Umdeutungen möglich

sind. Die ausführliche Beantwortung dieser Frage und mancher anderen muß ich auf spätere Zeit versparen.

Gehen wir zu den Kompositionen über, so ist eine der interessantesten der Tod Buddhas (vgl. Abb. 54, 55 und



Nr. 54. Relief vom unteren Kloster bei Nathu, in der Nähe von Sanghâo: Buddhas Nirvâṇâ. Nach Cole PNMI., Plate 32.

58). Diese Darstellung wollen wir etwas eingehender behandeln.

In der Mitte des Reliefs liegt der Sterbende auf einem erhöhten Lager (hind. tschârpâi); um ihn herum stehen die Götter und einige Mönche. Mâra steht mit spöttischer Gebärde vor Buddha. Einer der Mönche (Ânanda) ist aus

Schmerz zu Boden gestürzt; ein anderer zu Häupten des Lagers steht ihm bei. Die zu Gautamas Füßen stehende Gestalt ist schon oben besprochen worden (S. 106). Den Hintergrund der Komposition füllen die Atlasbäume des Wäldchens bei Kusinârâ. Der im Vordergrund sitzende



Nr. 55. Relief vom oberen Kloster zu Nathu (Yûsufzâi), Buddhas Nirvâṇa, nach Cole, PNMI., Plate 16.

Mönch neben dem dreibeinigen Flaschenkühler hat sich in indischen Reliefs noch lange erhalten, z. B. Adschantâ (vgl. Jas. Burgess, Amarâvati S. 99). Auf der im Königlichen Museum vorhandenen, leider sehr beschädigten Replik (vgl. Abb. 58) ist der zu Boden gesunkene Ânanda noch deutlich erkennbar, von Buddha nur die Füße und der untere Teil

des Tschârpâi. Der Todesbote und zwei klagende Gestalten (»Götter«), sowie ein Sâlbaum, in dessen Gipfel der Donnerkeilträger sitzt, ist noch gut erhalten.

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen, welche uns die Gandhâraskulpturen bieten, gehört die Tatsache, daß oft neben Figuren der besten Formvollendung Unbehilflichkeiten sich zeigen, die sonst nur bei primitiven Kunstbetätigungen zu bemerken sind. Ich gebe unter Nr. 55 eine Skizze



Nr. 56. Nirvâṇa Mya-ngan-₀das) des Gautama (Sha-kya-thub-pa) nach einem alten tibetischen Bilde. Original im Berliner Museum.

des Nirvâṇa des Gautama Buddha, welche die gewöhnliche Komposition zeigt: die Götter um das Lager des Sterbenden, der Donnerkeilhalter zu seinen Häupten, vor ihm ein betender Mönch und ein Flaschenkühler und ein Gestell. Die gut komponierte Figur zu den Füßen des Buddha, der schablonenmäßig dargestellte Mönch bilden allein schon Gegensätze, wie sie nur handwerksmäßig betriebene, im Verfall befindliche Kunst bietet: der liegende, sterbende Buddha ist bei allem Ausdruck des Gesichtes doch nur eine umgelegte stehende



Nr. 57. Japanisches Gemälde (nach chinesischer Vorlage): Das Nirvâṇa des Gautama Buddha. Das Lager des Sterbenden ist umgeben von seinen Schülern, den Göttern und Vertretern aller Klassen lebender Wesen. Über den Çâla-Bäumen sieht man in der Luft die klagende, aus dem Himmel herabsteigende Mutter Buddhas, vgl. Hofmann, Buddha-Pantheon von Nippon. Original im Berl. Museum.

Figur. Stellen wir das Bild um, so daß die Füße des Liegenden auf dem Boden stehen, so haben wir einfach die geradestehende Buddhastatue vor uns.

Diese Komposition — noch ein paar Repliken sind bei Cole vorhanden — hat eine große Dauerhaftigkeit bewiesen; denn noch modern tibetische und chinesisch-japanische Dar-



Nr. 58. Relieffragment mit Darstellung von Buddhas Nirvâṇa, Swât-Gebiet. Original im Berl. Museum.

stellungen (vgl. die Abbild. 56 und 50) lassen die Grundlage des alten Gandhârareliefs noch gut erkennen.

Freilich ist die Umgebung des Sterbenden mit der Ausschmückung der Buddhalegende gewachsen; neben Buddhas Hauptschülern sind nicht bloß die Repräsentanten aller Götterklassen, sondern alle Dämonen; Nâgas, Garuḍas, alle Wundertiere und die Vertreter aller lebenden Wesen zur Totenklage versammelt. Einzelne in Gandhâra noch scharf markierte

Gestalten sind, wie schon erwähnt, in der Zahl der Trauernden verschwunden. Es ist eine der geistvollsten Vermutungen von Vincent A. Smith, die Vorlage zu dieser ausdruckvollsten Komposition der alten buddhistischen Kunst seien griechische und römische Sarkophagreliefs gewesen.

Die Komposition der Reliefs der Gandhâraklöster ist durchweg nach antikem Vorbild aufgebaut. Das Relief selbst ist tiefer gelegt, als es in der älteren indischen Kunst der Fall war: denn die Skulpturen der Açokaperiode und die davon abhängige Schule fertigte fast nur Flachreliefs. Die einzelnen Gestalten der Gandhârareliefs sind statuarische Typen, welche nebeneinander von der Mitte aus angeordnet werden, je nach der Bedeutung der einzelnen Figur (vgl. Abbild. 37, 53 und 78).

Ja dieselbe Figur kann zur Darstellung verschiedener Szenen gebraucht werden: so wird die Buddhafigur in den verschiedenen Szenen aus seinem Leben nur eine Reproduktion einiger statuarischer Motive; außerdem trifft diese Verschiebbarkeit auch die Nebenfiguren, z. B. Abbild. 38 und 40: Götter, Schüler, Zuhörer, Betende, Soldaten und Diener.

Man möchte geradezu an Modellfiguren denken, welche im handwerksmäßigen Betrieb zusammengestellt wurden, mehr oder weniger zahlreich je nach den Mitteln, welche der Stifter eines Reliefs aufzuwenden gewillt oder imstande war. Bisweilen müssen Nebenfiguren die Rollen tauschen; eine Figur, welche hier Blumen herabwirft, kann in einem andern Relief — Steine auf den Buddha werfen müssen!

Diese durch antiken Einfluß geschaffene Kompositionsform verbleibt der buddhistischen Kunst, kräftig und ausdauernd im nördlichen Kanon; noch auf den Reliefs des Tempels von Bârâ Budur auf Java sind nach diesem Schema die Kompositionen aufgebaut. Aus diesen rein nach antikem Muster aufgebauten Reliefs, welche, durch kleine Säulen und Pfeiler voneinander getrennt, zu Dekorationen von Galerien gedient haben, lassen sich aus dem mir bekannten Material eine Reihe von Szenen feststellen, welche entweder direkt Musterkompositionen sind, und das ist der seltenere Fall, oder nach älteren bereits kopiert wurden. Dabei fällt auf, daß die Komposition in der Hauptsache durch Repliken nur leicht variiert wird, daß aber neben figurenreichen Platten — ich möchte sagen einer Scriptio plena — eine defectiva steht, welche die Hauptanlage beibehält, aber das übrige abkürzt und dabei häufig geradezu das Wichtigste wegläßt. Von den folgenden Szenen finden sich mehr oder minder komplette Repliken — ich will nur einige nennen — die Geburt des Gautama im Lumbinî-Hain: in voller Komposition: Mâyâ, Pradschâpatî, Brahmâ, Sakka

hinter Pradschâpatî Mädchen mit Palmzweigen und Gefäßen (vgl. Abbild. 65 u. Cole, Taf. 11, 2, 10 [nur zwei Mädchen], Vincent Smith Taf. 9). Gautama verläßt seinen Palast: in voller Komposition Gautama zu Pferde auf den Schultern der Erde, vor ihm der Schirmträger, neben ihm Mâra, fliehende Wachen; die Gottheit des Tores (vgl. Abb. 42 u. 43). Die kürzeste Fassung dieser Darstellung zeigt nur den Bodhisattva zu Pferde aus einem Tore herausreitend. Um ihn herum stehen Fächerträger, vgl. Arnold, The Light of Asia III. Ausg. 86; J. Burgess, Amarâvatî 81. In dieser Komposition fällt das malerische Element auf (vgl. oben S. 27). Ferner eine Reihe von Szenen aus Gautamas wunder- und heilwirkendem Erdenwandel. Der Aufbau dieser letztgenannten Reliefs verhält sich meist also: in der Mitte steht, von links herangekommen Gautama, neben ihm Vadschrapâṇi allein oder Schüler und Volk dabei, Gautama gegenüber, dann der zu Bekehrende oder Andächtige mit seiner Umgebung (vgl. Abbild. 47, 53 [61]).

Gautama nimmt meist eine Stellung ein, welche an den antiken opfernden Feldherrn erinnert, wobei die Almosenschale — die Patera ersetzt (vgl. Abbild. 60 und VMVB. 5, 1 30).

Diese meist sehr gleichartigen Kompositionen muß man, glaube ich, nicht mehr auffassen als die Darstellung einer bestimmten Legende, sondern als eine Ehrenbezeugung gegenüber dem Buddha wegen einer Bekehrung, eines Wunders usw., welche durch ihn vollbracht sind. Gleichmäßigkeit der Reliefs aus architektonischen Gründen mag diesen Formen Norm gewesen sein.

Wir hätten demnach geradezu eine Umkehrung der Açokaperiode vor uns. In diesen Kompositionen ist (vgl. S. 65 ff.) stets die Situation breit und behaglich ausgemalt, aber meist ohne Mittelgruppe, da der Buddha dabei fehlt. In den schematischen Darstellungen zu Gandhâra hätten wir den Buddha und seine Umgebung als Schema, das nur äußerlich durch gewisse Lokalbezeichnungen, Attribute und dgl. als einer bestimmten Legende zugehörig bezeichnet wird. Leider hat sich dieses Schema in der späteren buddhistischen Kunst als geradezu unverwüstlich erwiesen.

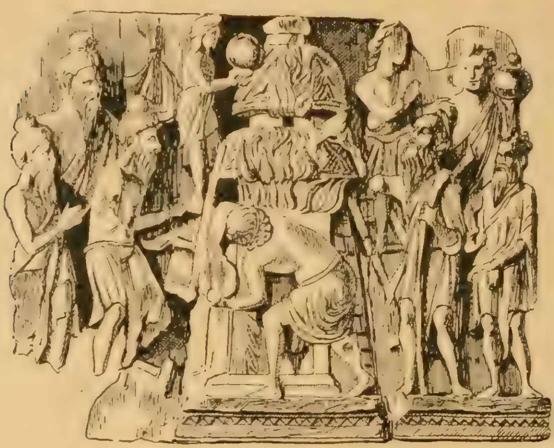
Als Beispiel wollen wir einige Reliefs wählen, welche eine uns oben schon vorgekommene Legende darstellen, dadurch werden die Unterschiede klarer werden.

Außer diesen nebeneinander fortlaufend komponierten Reliefs, von denen jedes für sich eine geschlossene, aus sich selbst heraus erklärbare Darstellung bietet, findet sich nun unendlich häufig eine Verbindung zweier oder mehrerer Kompositionen zu einer Platte.

Die Darstellung der Bekehrung des Uruvilvâ Kâçyapa durch Buddha habe ich, so wie sie auf den Reliefs des östlichen Tores von Sâñtschî dargestellt ist (oben S. 61), ausführlich behandelt. Auch in Gandhâra ist das Thema beliebt.

Der erste Teil der Legende (das Feuerwunder, vgl. oben S. 62) ist auf dem unter Abb. 59 skizzierten Relief von Gandhâra ausführlich dargestellt.

Die Schüler suchen mit ihren wassergefüllten Lôṭâs das Feuer zu bewältigen, Kâçyapa, auf seinen Stock gestützt, kommt hinzu. Hinter ihm steht Buddha mit der Schlange im Bettelnapf.



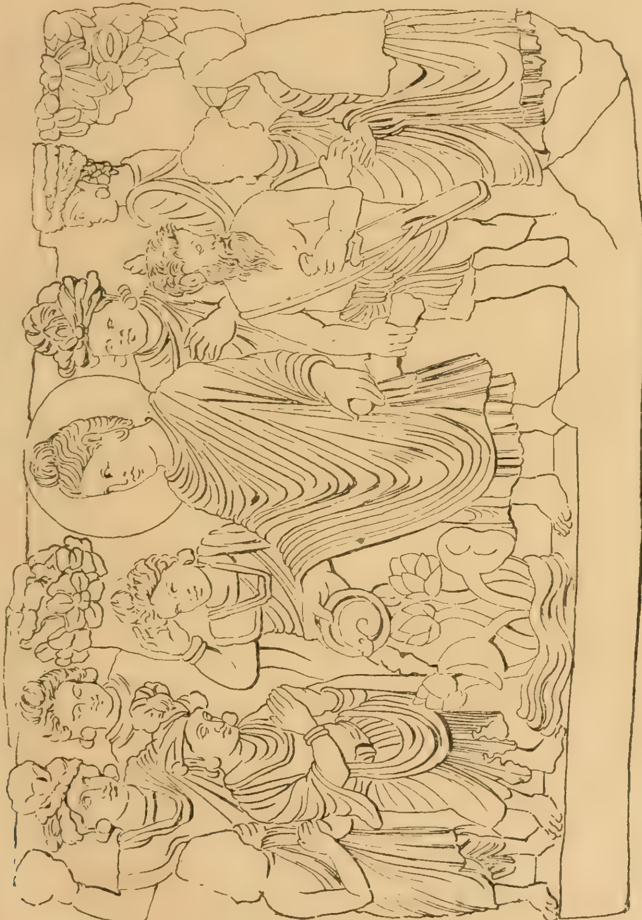
Nr. 59. Kâçyapa und das Feuerwunder, VMVB 5, 8, Abb. 10.

Aber das Relief gehört zu den erzählenden, ausführlichen Platten, es bildet den oberen Teil einer größeren Platte, deren unterer Teil fast völlig zerstört ist. Die unter Abb. 38 gegebene Skizze des Donnerkeilträgers stammt aus dem unteren Abteil, der für die Kâçyapa-Legende vielleicht sehr interessant gewesen ist.

Die Legende erzählt weiter, daß Kâçyapa sich noch nicht beugte. Da ließ Buddha die ganze Einsiedelei überschwemmt werden und schritt vor den Augen der Brâhmaṇas über das Wasser weg.

Beide Phasen der Legende scheinen nun benutzt worden zu sein, um Buddha als Herrn »über Feuer und Wasser« zu feiern. Hierher gehören zwei Reliefs, welche zu den nebeneinander fortlaufenden schematischen gehören: Abb. 60, 61.

Auf Abb. 61 sieht man den Buddha stehend, leicht nach rechts gewendet, umgeben von Laien, Frauen und Männern; der Donnerkeilträger, diesmal eine bärtige Gestalt, folgt ihm; vor



Nr. 60. Relief aus Gandhâra, nach einer Photographie im Museum für Völkerkunde.

ihm quillt Wasser auf, in welchem Lotusblumen stehen. Daß dies das Wasserwunder von Uruvilvâ darstellen soll, könnte zweifelhaft sein, aber der Buddha hält in der Rechten wie der opfernde antike Feldherr, die patera — einen unter dem Einflusse der Übertragung des fremden Typus sehr

klein dargestellten Almosennapf, in welchem eine Schlange liegt. Dies erweist die Zugehörigkeit des Reliefs zur Kâçyapa-Legende.

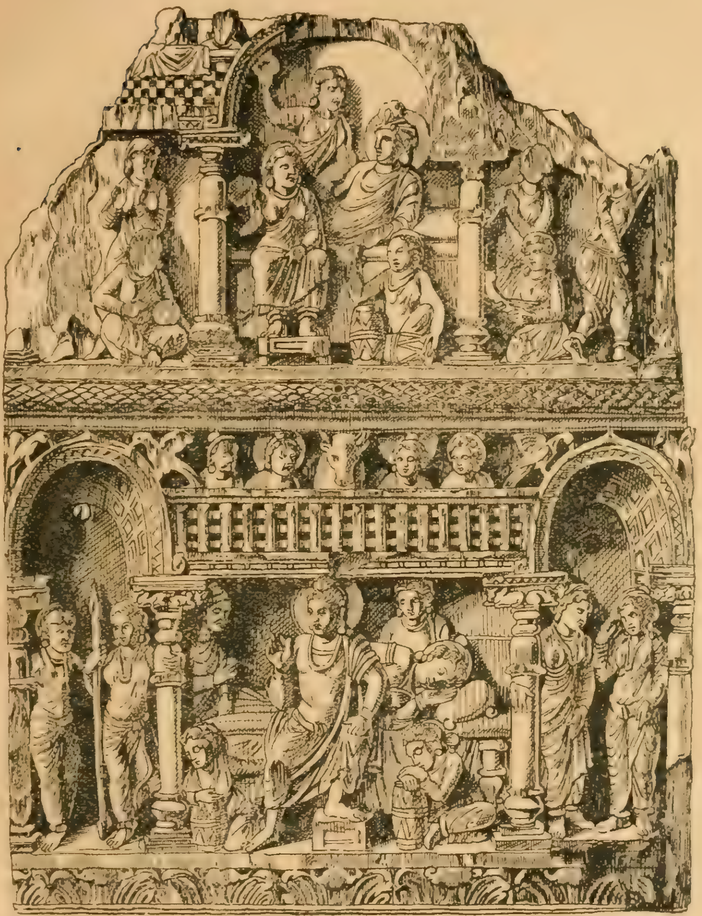
Ebenfalls hierher ziehen möchte ich das Relief unter Nr. 61. Da steht Buddha, en face, die Rechte erhoben, zwischen acht Adoranten, unter ihm quillt Wasser auf, auf dem er steht. Sein Aureol ist mit Flammen umgeben. Ich glaube, daß wir hier die kürzeste Form der Darstellung des Wunders von Uruvilvâ vor uns haben: Buddha ist gefeiert als Meister der Elemente Feuer und Wasser [62]).

Interessant ist es, damit die Feststellung der Legende zu Amarâvatî zu vergleichen; Fergusson, TSW. Pl. LXX. Diese Darstellung steht noch völlig auf dem Standpunkte der alten Schule, Buddha fehlt, ist aber durch Dharmasymbole bezeichnet.



Nr. 61. Relief aus Gandhâra (Nathu bei Sanghâo, Yûsufzâi), nach Cole, PNMI., Plate XVII.

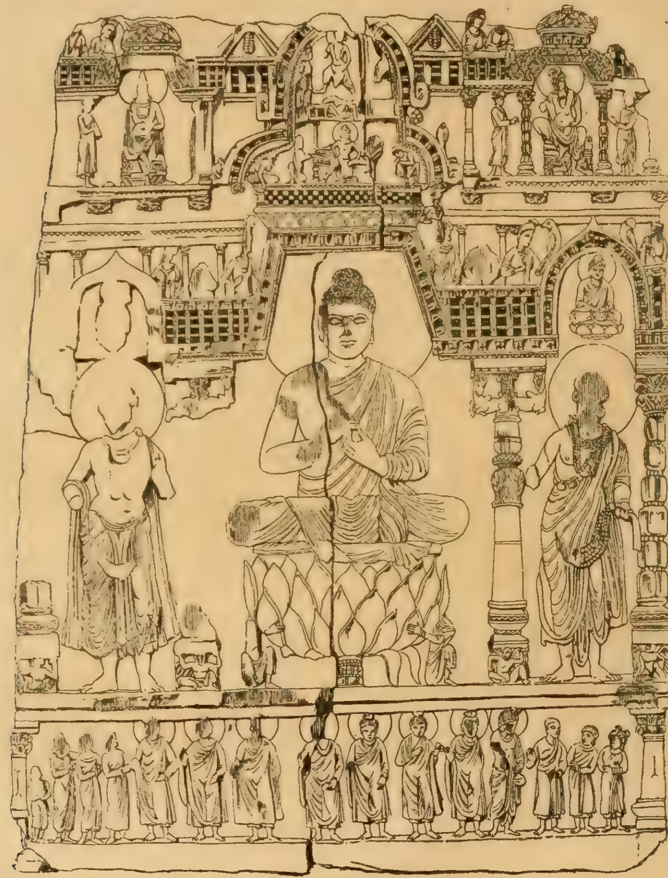
Eine weitere Probe der kombinierten Platten ist die Abb. 42 und die nahe verwandte Abb. 62, und zwar gehören beide noch der älteren Zeit an, welche die Figuren noch alle in gleicher Größe darstellen. Eine verkleinerte, stark abgekürzte Replik der ganzen Komposition erscheint über der Hauptfigur auf dem unter Abb. 63 abgebildeten Relief aus Muhammad Nârî. Alle die drei stellen das »Verlassen des Hauses des Gautama« dar. Auf dem erstgenannten ist die obere Komposition stark zerstört, doch sieht man Gautama sich vom Lager erheben, daneben stehen noch zwei, fast völlig zerstörte Frauengestalten und eine bewaffnete Yavanânî. Die untere Komposition ist oben schon ausführlicher beschrieben worden. Auf der kleinen Replik Abbild. 63 ist auf der unteren Komposition das Erheben vom Lager dargestellt: in den Ecken sitzen schlafende Frauen; die obere leider wieder zerstörte Darstellung zeigt Gautama, unter ihm die Mahâpaṭhavî, auf deren Schultern Gautama selbst stand, vor ihm, wie es scheint, sein getreuer Tschanna, und hinter ihm der Kopf des Rosses Kanthaka. Besser erhalten und völlig klar in allen Einzelheiten ist die unter Abbild. 62 abgebildete Reliefplatte. Der obere Teil zeigt den Prinzen auf einem Lager ruhend von Frauen bedient. Mädchen mit Musikinstrumenten, einer flachen Harfe — wie sie heute noch in Birma sich erhalten hat, Trommeln, einer Flöte und Zymbeln (tâlas) musizieren,



Nr. 62. Relief von Dschamâlgâṛhî (Museum von Lahor): Gautama Buddha verläßt sein Haus, vgl. oben S. 13. Nach einer Phot. im Berl. Museum.

während zwei Tänzerinnen (— eine ist ganz weggebrochen —) ihre Künste zeigen. Die untere Hälfte der Platte enthält die Darstellung, wie Gautama seine schlafende Gattin verläßt. Die Dienerinnen zu seinen Füßen sind fest eingeschlafen, rechts und links wachen in den Vorräumen Yavanânîs, von denen zwei mit Speeren bewaffnet sind. Über der Komposition

sieht man eine Galerie, von welcher Gottheiten herabsehen. Der in der Mitte dieser Galerie herabsehende Stier mit Sonne (rechts) und Mond (links) steht vielleicht in bezug auf das Datum, wann Gautama sein Haus verließ. Es geschah dies



Nr. 63. Relief mit Buddhadarstellungen, gefunden bei dem Dorfe Muhammad Nârî, Peschaur, nach Cole, PNMI., Plate I.

nach dem Avidûrenidâna am Vollmondstage des Monats Ashâḍhâ, während der Mond im Sternbild Uttarâshâḍhâ stand. Die Darstellung scheint Sonne und Mond in der Nähe des Sternbildes des Stieres zwischen den beiden personifizierten

Mondhäusern des Monats Ashâḍhâ: es ist also die Vollmondsnacht des Monats gemeint. Vielleicht gibt dies einen Anhalt, das Jahr zu bezeichnen, in welchem nach Ansicht des Künstlers dieses Reliefs die Flucht des Gautama stattfand. Doch stimmt dies nicht mit der Tradition (vgl. JIAL VIII.



Nr. 64. Modern-tibetisches Bild: Der Bodhisattva Dschamba (Byams-pa): Maitreya, Nga-ri-Khor-sum. Orig. im Berliner Museum.

1898 S. 36), die Darstellung muß sich also auf etwas anderes beziehen. Doch dies nur nebenbei. Was hier von Wert ist, ist die Ähnlichkeit der ganzen Komposition mit frühchristlichen Elfenbeintafeln.

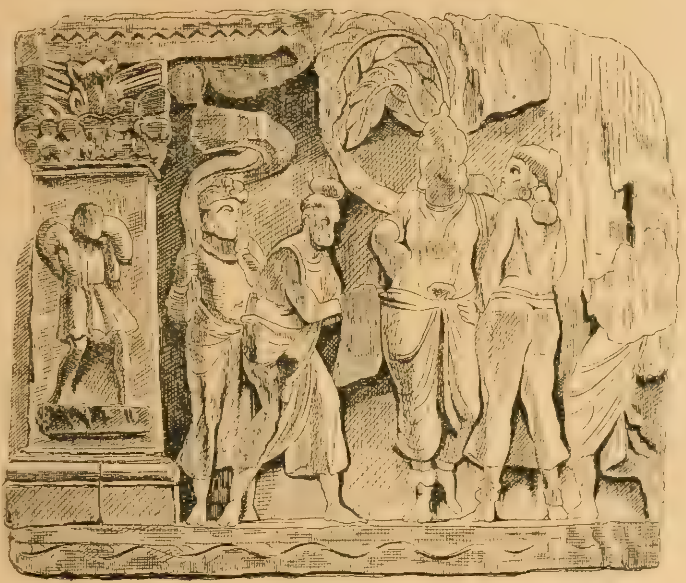
Durch die Kombinierung der einzelnen Szenen zu einem Relief wird also wiederum auf das alte Prinzip der Kompo-

sition zurückgegangen, wonach die ausführliche Darstellung eines Ereignisses in verschiedenen Phasen mit Wiederholung derselben Figuren gleichsam erzählt wurde. Doch bleiben die einzelnen Gruppen durch regelrecht angeordnete dekorative Elemente getrennt. Auch war der antike Einfluß stark genug, um das Schwergewicht der Hauptszene oder der Hauptfigur zu retten, welcher sich nun die übrigen unterordnen müssen. Viele Reliefs enthalten eine Buddhagestalt als Hauptfigur in der Mitte thronend und links schon in verkleinertem Maßstabe stehen Diener oder Verehrer, und kleinere Kompositionen, oft nur Streifen von Figuren, laufen über und unter der Mittelgruppe weg. Als trennende Glieder wirken Terrassen, das Ganze ist als reich belebte Straße gedacht, in welcher das Kultbild zur Schau gestellt oder gefahren wird. Die chinesischen Pilger beschreiben solche Feste, wie die Gläubigen auf den Hausdächern das Idol mit Blumenkränzen überschütten [63]. Auch der Aufbau der Sacellen in den Tempeln mit dem Buddhakultbild in der Mitte und den schmückenden umgebenden Reliefs gab ein weiteres Vorbild zu diesen Kompositionen. Ganz abgekürzt sind dann die Stelen, auf deren Mittelfeld etwa Buddha steht oder sitzt, neben ihm Gläubige und Mönche: darüber hebt sich ein Spitzbogen, in welchem eine Bekehrungsszene — aus irgendeiner vielverwendeten Komposition — dargestellt wird. Säulen, vor denen Gläubige oder wiederum abgekürzte Gruppen größerer Anlage stehen, fassen dann die ganze Platte zusammen.

Es ist nun von großem Interesse, daß diese Art Stelenkomposition noch ausgeprägt in dem Stil der Reliefs und besonders auch der Gemälde der kirchlichen Kunst Tibets und der buddhistischen Schule Japans vorhanden ist. Sehr klar tritt dies hervor, wenn man Abbild. 63 mit dem modern tibetischen Bilde aus Nga-ri-khor-sum Abbild. 64 vergleicht: der Zusammenhang ist ganz auffallend. Jedenfalls weisen die erwähnten Übergänge auch hier wiederum darauf hin, daß die Gandhâraskulpturen im Prinzip die Kunst des nördlichen Buddhismus beherrschen, so daß mit Recht darauf zu hoffen steht, daß die Kenntnis der Ikonographie dieser modernen Schulen wertvolles Material zur Erklärung der alten Gandhârareliefs geben werden.

Die dekorativen Elemente, welche zur Umrahmung oder Begrenzung der Reliefs dienen, enthalten eine Reihe von Bildungen figürlicher und rein ornamentaler Art, welche sehr verschiedenen Ursprungs sind. Neben solchen, welche aus der älteren buddhistischen Kunst übernommen sind, erscheinen eine ganze Anzahl antiker Motive. Es ist unmöglich, auf alle im einzelnen einzugehen; es sollen daher nur

die merkwürdigsten erwähnt werden. Bloß eine Reproduktion eines griechischen Motivs, aber auch ein Unikum ist das von Vincent Smith publizierte Gigantenrelief. Ein von rückwärts gesehener Gigant, ganz ähnlich dem in der Zeusgruppe von Pergamon, schlägt mit der Keule nach einem nackten Manne, welcher mit der rechten Hand an dem linken Schlangenfuße des Giganten zerrt. Diese Schlangenfüße sind so tastend gearbeitet, daß sie beinahe wie Fischschwänze



Nr. 65. Relief von Gandhâra, Museum in Lahor. Buddhas Geburt im Lumbinî-Hain, Mâyâ und Pradschâpatî, davor Brahmâ und Çakra, nach einer Phot. im Berl. Museum.

aussehen. Smith gab zuerst die richtige Erklärung und ist der Meinung, daß der Ruf des Riesenwerkes zu Pergamon wohl manche kleine Replik verursacht haben konnte, von denen dann ein Exemplar nach Gandhâra gekommen sei. Ebenfalls rein antik sind die kauernden Atlanten (nunmehr Garuḍas, vgl. oben S. 23 — ein schönes Exemplar dieser Art besitzt das königliche Museum —), welche als Balkentäger funktionierten; auf dem unter Abb. 63 abgebildeten Relief von Muhammad Nârî erscheinen sie, sogar mit Flügeln ausgestattet, unter den leicht gebauten Säulen von teilweiser

älterer Ordnung! Sehr beliebt ist es, wie oben schon erwähnt wurde, vor die breiten Säulen und Pfeiler, welche die Reliefs begrenzen, eine Buddhagestalt, einzeln oder von anbetend stehenden Figuren begleitet — wie eine Abkürzung eines größeren Reliefs aufzusetzen oder wohl auch eine einzelne anbetende Figur usw. Von ganz besonderem Interesse ist die auf Abb. 65 zum Pfeilerschmuck verwendete Gestalt. Es ist der Widderträger, der Kriophoros. Es ist vielleicht nicht mehr als ein sonderbarer Zufall, daß dies in der altchristlichen Kunst zum Symbol des guten Hirten verwendete Hermes-Motiv auch auf einem buddhistischen Monument — und doch wohl mit Anspielung auf den Religionsstifter, sich eingestellt hat. Smith denkt freilich an christliche Berührungen, und wenn man die Statue des guten Hirten im christlichen Museum des Laterans (vgl. Spencer Northcote, Roma sotterranea 2, 29) vergleicht, so kann



Nr. 66. Darstellungen des »Tributträgers« aus Adschaṇṭâ.

eine gewisse Ähnlichkeit nicht verkannt werden. Die Bekleidung ist dieselbe — unter den mir bekannten Gandhâraskulpturen kommt sie nirgends mehr vor.

Allein, was die Figur trägt, ist leider nicht unbedingt auszumachen. Doch haben wir einen Wink in dem Relief aus Gandhâra, welches J. Burgess, JIAJ. VIII, 1898, Nr. 62, Pl 14, Fig. 3 abbildet und Nr. 63 S. 37 beschreibt.

Es ist der sogenannte »Tributträger« der spätantiken Kunst, ungemein häufig auf Elfenbeindiptycha, welche wir überhaupt als sehr wichtige Parallelen zur Erklärung unserer Gandhâra-Skulpturen heranziehen müssen [64]). Auch zu Adschaṇṭâ wird der »Tributträger« dekorativ verwendet (vgl. Abb. 66).

Die Darstellung des »Tributträgers« bringt mich auf die der sogenannten »Welthüter«. Die buddhistische Mythologie läßt den Berg Meru, der den Mittelpunkt der Welt bildet, von vier »heldenhaft« aussehenden Königen der Dämonen bewacht sein. Sie heißen: Kubera oder Vaiçravaṇa,



Nr. 67. Der sogenannte Indoskythenkönig. Nach einem Gipsabguß im Mus. f. Völkerkunde, Berlin.

Gott des Reichtumes, er wohnt im Norden, seine Atribute sind: Lanze mit Fahne, Ratte, welche Juwelen speit, — Virûḍhaka, er beherrscht den Süden, Attribut: Helm aus der Ḣaut eines Elefantenkopfes, langes Schwert, — Virû-

pâksha, er schützt den Westen, Attribut: Juwel, Schlange, — Dhṛitarâsṭra, König der Ostseite, Attribut: Mandoline.

Jas. Burgess denkt nun, und meines Erachtens mit Recht, daß die Fig. (JIAI. VIII, 1898, Nr. 62, Pl. 14, 3) einen Lokapâla (und zwar den Kubera) darstellt. Dies Relief zeigt einen König auf dem Throne sitzend, er trägt einen reichgeschmückten Turban nach der Art der Râdschpûten, neben ihm sind kleinere Figuren: die Yakshas. Zu seinen Füßen sehen wir ferner den Tributträger, welcher einen Sack mit Geld ausschüttet. Dieser Sack mit dem herausrollenden Gelde wird auf den modernen Bildern durch die Ratte (oder besser das Ichneumon [Sanskrit Nakula, tibet. Ne'ule]) ersetzt, aus welchen Gründen, wissen wir nicht [65]. Vielleicht war eine stilisierte Öffnung des Sackes der Anlaß dazu. Kubera ist bei weitem der wichtigste unter den Lokapâlas, er ist in Japan unter die sieben Glücksgötter eingereiht. Schon die Açokaperiode bildet ihn ab, er ist zu Barâhat inschriftlich bezeichnet als Pfeilerstatue vorhanden (A. Cunningham, Bharhut, Pl. XXII). Ich möchte noch weitergehen als Burgess und auch die von ihm Pl. 13, 1 abgebildete Figur als Lokapâla beanspruchen, ebenso eine unter Abb. 67 skizzierte Figur, welche man gewöhnlich als »indoskythischen König« bezeichnet. Von besonderem Interesse sind dabei die zwei Dinge: 1. die kleinen dienenden Figuren, welche die Hauptfigur umgeben: es ist dies eine Eigentümlichkeit der ausgehenden Antike, welche Kaiserporträts gern größer als die umgebenden Soldaten, Diener, Tributbringer darstellt; 2. der porträthafte Charakter der Köpfe der beschriebenen Figuren. Können wirkliche Könige als Lokapâlas dargestellt worden sein?



Nr. 68. Münze des Königs Demetrios, Sohn des Euthymedos, vgl. Percy Gardner, Cat. of Indian coins, 1886, Taf. II, 9—12.

Wenn es nun wahrscheinlich genannt werden mag, daß hier Kubera vorliegt, so ist es vorderhand aussichtslos, auch die anderen nachweisen zu wollen. Nur Virûḍhaka, der König des Nordens, ist durch sein Attribut merkwürdig, er trägt, wie erwähnt, die Haut eines Elefantenkopfes auf dem Haupte (Nr. 69). Hierin aber hat er ein sehr merkwürdiges griechisches Vorbild. Demetrios, Sohn des Euthydemos I., bildet sich auf seinen Münzen [66]) mit einer solchen Kopfbedeckung ab, eine Auszeichnung, welche vielleicht ursprünglich auf Heldentaten, welche Alexander dem Großen angedichtet wurden, zurückgeht.

A. Foucher macht in seinem Berichte, S. 359, die Be-

merkung, man vermisse bei meiner Besprechung der Gandhâraskulpturen, daß die ganze Entwicklung dieser Kunstperiode der Mahâyânaschule angehöre. Ich aber hatte mir vorgenommen, die Kunstformen unabhängig und unbeeinflußt von der religiös-doktrinären Entwicklung zu behandeln, indem ich der Ansicht huldigte, bei der ersten Behandlung müßten die Monumente unmittelbar befragt werden, ohne Einzwängung in ein bestimmtes System der Religion. Geben doch die Kunstformen so unendlich viel, wovon die Texte nichts wissen und wozu sie uns nichts helfen können, während sie selbst uns erst durch den Zutritt der Formen verständlich werden — der Satz, daß die Kunst ihre eigene Sprache redet, ist in der indischen Archäologie mindestens ebenso wahr wie in der abendländischen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß gerade die Rücksichtnahme auf das Schlagwort Mahâyâna gewisse Vorteile gebracht hätte; mein Hauptzweck war, darzutun, daß die Gandhâraperiode tatsächlich die Mutter aller späteren buddhistischen (aber auch der brahmanischen) Kunstübungen geworden ist; daß tatsächlich eine feste Geschichte herstellbar sein wird auf Grund dieser Basis, welche freilich auch die Geschichte der nationalen Reaktionen und der Umdeutungen der buddhistischen Monumente durch andere Religionen zu berichten haben wird. Die vier Welthüter nun bilden in China mit dem sogenannten »Dickbauchbuddha«, oder Ho-shang »mit dem Sack« eine Pentas, welche dort in den Vorhallen der Tempel so aufgestellt wird, daß die vier Welthüter die Ecken der Halle besetzt halten, während Ho-shang in der Mitte sitzt.



Nr. 69. Darstellung des ₒPʿags-skyes-po (Virûḍhaka), nach einer aus Peking stammenden lamaistischen Miniatur auf Seide im Museum für Völkerkunde. Vgl. Originalmitteilungen aus dem Kgl. M. f. V. S. 110.

Ho-shang ist der Vertreter des Mahâyânasystems, und so liegt der Gedanke nahe, daß auf ihn Eigentümlichkeiten übertragen worden sind, welche die alte Mahâyânakunst i. e. die Gandhâraschule charakterisieren. So liegt ferner nahe, daran zu denken, daß die Kinderfiguren, die Ho-shang umgeben, die Reste unserer nach spätantikem Schema kleiner gebildeten Diener sind, und daß sein entblößter Bauch, der ihm den europäischen Ehrentitel »Dickbauchbuddha« verschafft hat, auf die eigentümliche Lage des Gewandes, wie sie unsere angenommenen Gandhâralokapâlas zeigen, zurückgeht. Das Auffallende dieser Tracht, die nach ostasiatischer Auffassung ans Unanständige grenzt, hat dann wieder dazu geführt, die Figur lächerlich zu machen, und bot den Anlaß, jene köstlichen Karrikaturen zu schaffen, in denen besonders die Japaner, unter deren sieben Glücksgöttern ja auch Hotei erscheint, sich auszeichnen. Der »Hanfsack« des dicken Mönches ist dann vielleicht der Sack unseres antiken Tributträgers.

Diese letzten Bemerkungen betrachte ich als absolut hypothetisch und nur als eine Skizze, die wohl ein Körnchen Wahrheit über Dinge enthält, die so völlig rätselhaft sind.

Bleiben wir bei den zahlreich zu Gandhâra dargestellten kleinen dekorativen Figuren so bietet sich uns noch eine Seite der spätantiken Kunst, welche vielleicht schon bei den eben besprochenen Typen mitspielt, die Paignia — die kleinen Eroten, die geflügelt und ohne Flügel vorkommen.

Sie erscheinen als Knabengestalten, welche Girlanden tragen oder zwischen Girlanden- und Fassadenteilen spielend, kletternd, ringend oder mit (indischen!) Musikinstrumenten spielend dargestellt werden. In den entstehenden Zwickeln werden die alten, an Palmetten erinnernden Lotosblumen wieder verwendet. Die antike Girlande war dem Inder, wie es scheint, recht unverständlich: es wurden Schlangen daraus. Auf den Skulpturen des Steinzaunes von Amarâvatî gehören diese Girlandenträger zu den Elementen, welche den Einfluß der Gandhâraschule erkennen lassen. Aus den spielenden Knaben aber sind Männer geworden, welche, riesige Schlangenleiber tragend, in geziert graziösen Stellungen fortschreiten (Abb. 71). Die Köpfe der Drachen, welche in wunderlicher Weise (offenbar nebeneinander gedacht) die Enden der Leiber auffassen, tragen den altertümlichen Charakter der Drachenköpfe an den oben beschriebenen Stuhllehnen (vgl. Abb. 5).

Aus den paarigen Paignia in den Rundstreifen vieler Gandhâra-Reliefs, vgl. JIAI. VIII, 1898 Nr. 63, Pl. 17, 2—3 werden später die Gruppen je eines Gottes und einer Göttin,

deren stark erotische Entartungen Folgen der antiken Nacktheit sind, vgl. die Abbildungen bei J. Burgeß, Cave-Temples Pl. XX, XLII, XLV, XLVII.

Zu den dekorativen Elementen, welche die Skulpturen von Gandhâra mit den älteren indischen gemeinsam haben, gehört ferner das oben Seite 68 besprochene Symbol des Rades mit oder ohne Dreizack darüber für die Lehre Buddhas. Dies Rad erscheint in figurenreichen Kompositionen vor dem predigenden Buddha wie eine Darstellung der Phrase: dhammatschakkaṃ pavattesi, er drehte das Rad der heiligen Lehre. Diese Darstellung entspricht der nördlichen Schule: auf modernen Bildern sieht es manchmal fast wie eine Monstranz

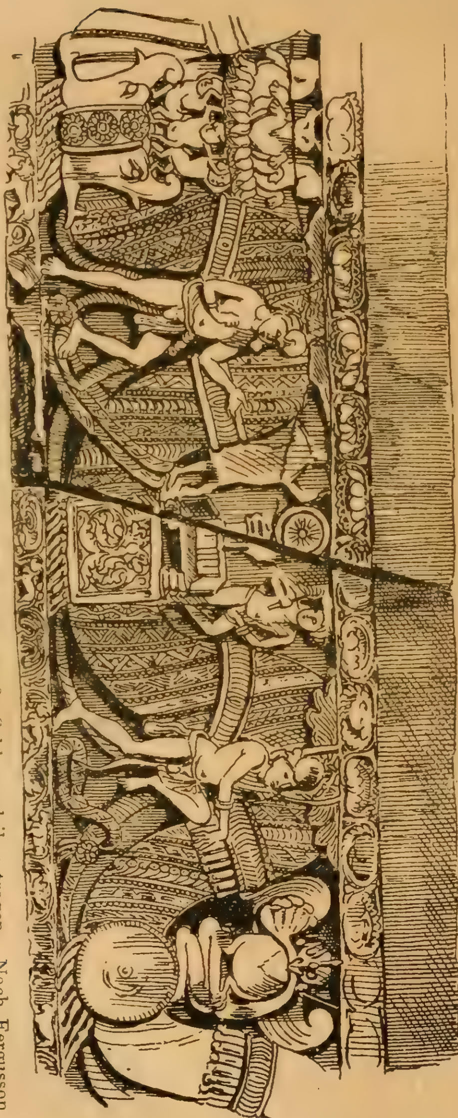


Nr. 70. Relief mit girlandentragenden Knaben, Swât-Gebiet. Orig. im Mus. f. Völkerkunde, Berlin.

aus. Ja, die Sitte der nördlichen Kirche, mit gedruckten oder geschriebenen Gebeten gefüllte Zylinder in Bewegung zu setzen, anstatt des mündlichen Gebetes die sogenannten Tsch'os-ok'or: Dharmatschakra »Gesetzräder«, ist wohl kaum etwas anderes, als eine vergröberte praktische Ausführung des alten in den Skulpturen von Peshaur wie in denen der Açokaperiode ganz geläufigen symbolischen Darstellung.

Die architektonischen Elemente, welche zur Dekoration der Reliefs herangezogen werden, zeigen ebenfalls zum Teil noch die älteren persisch-indischen Formen (vgl. Abb. 62 und 63); darüber erheben sich die nach altindischem Muster angelegten Terrassenbauten mit runden Giebelfenstern, wie auf den Reliefs von Barâhat, Sâñtschî usw., aber reicher gegliedert. Auf die Tragfähigkeit dieser oft überschlank

9*



Nr. 71. Relief vom Steinzaun von Amarâvatî: Männer, welche große Schlangenleiber tragen. Nach Fergusson, TSW., Plate LVI.

gebauten Säulen wird wenig Rücksicht genommen; die gedrungenen Glockenkapitelle der älteren Kunst sind dünn und leicht geworden, selbst die auf dem Kapitell dargestellten Tierfiguren erhalten neue Formen. Auf Abb. 63 ist das Zebu zu einer Art Ziege geworden. Die Säule selbst, auf der eine doppelte Terrasse ruht, wird geflügelten, kauernden Gestalten auf den Rücken gestellt. Also völlig dasselbe törichte Motiv, wie in der byzantinischen Kunst, welche Säulen auf Tierleiber — auch auf geflügelte — setzte.

Neben diesen persisch-indischen Elementen, welche also teilweise umgestaltet, noch in Gandhâra auftreten, erscheinen antike Pfeiler- und Säulenformen. Häufig sind Säulen römisch-korinthischer Ordnung auf einem Relief mit den

persisch-indischen Zebusäulen abgebildet. So auf der Abb. 63 neben der Buddhafigur in der Mitte stehen die persisch-indischen, außen die spätrömischen. Fast in derselben Weise wie in modernen Gebäudefassaden werden Variationen römisch-korinthischer Ordnung angewendet, rein zu dekorativen Zwecken. Smith hat recht, wenn er darauf hinweist, daß der Umstand, daß diese von den persisch-indischen Säulen völlig verschiedenen Formen doch neben denselben abgebildet werden, es verbietet, von einer römisch-korinthischen Ordnung im streng bautechnischen Sinne zu reden. Die Frage über die Art der architektonischen Verwendung der indo-korinthischen Säulen geht über den Zweck der vorliegenden Zeilen hinaus. Proben von Kapitellen wirklicher Säulen besitzt das Königliche Museum nicht.

Der Einfluß der Gandhâraschule ist auch in der späteren indischen Kunst ein sehr fühlbarer. Weniger werden allerdings die Typen, welche in Kapitel I beschrieben wurden, verändert, als die Komposition. Am deutlichsten tritt dies bei den Reliefs der »Railings« von Amarâvatî hervor. Freilich eine förmliche Übertragung typisch gewordener Kompositionen — vielleicht machen die Geburtszene und die Flucht des Bodhisattva eine Ausnahme — kommt nicht vor, wie sie die moderne Kunst der nördlichen Schule Tibets, Chinas und Japans bietet, sondern der Aufbau der Reliefs selbst geschieht in anderer Art als zu Barâhat und Sâñtschì. Vor allem ist dies veranlaßt durch die Einführung der Gestalt des Religionsstifters in die Komposition. Diese — allein mit dem Bhâmaṇḍala bezeichnete Figur mußte naturgemäß in die Mitte der Komposition treten, deren Anordnung nun nach der Bedeutung der Figuren vom Zentrum aus geschieht: freilich bleibt dabei das alte Prinzip des Zusammendrängens mehrerer Szenen auf einer Platte, so weit ich sehen kann, noch bestehen. Auch die äußere Form der Reliefs des Steinzaunes von Amarâvatî (vgl. Abb. 5) ist merkwürdig. Sie sind nämlich fast sämtlich nach römischer Art in Rosetten (flachliegende Nelumbien) hineingesetzt, welche die Pfeiler des Zaunes, wie die Mittelteile der Querbalken schmücken. Die einzelnen Gestalten sind verfeinerte, meist raffiniert verfeinerte Weiterentwicklungen der älteren, indischen Kunst: kokette und verrenkte Stellungen der sehr weichlich behandelten Körper fallen besonders auf; vielleicht dürfen wir uns dabei erinnern, daß das dravidische Element der indischen Kunst dieses Überwuchern besonders liebt; die Gewandbehandlung zeigt, was die Anordnung der Faltenlagen betrifft, die Einflüsse der Gandhâraskulpturen, wenn dieselben auch vielleicht nur mittelbar übertragen wurden (vgl. Abb. 82). Der herbe Typus der Gesichter in Barâhat

— noch in Sâñtschî da und dort fühlbar — ist ebenfalls verschwunden: in den vollen, weichlichen und sehr anmutigen Gesichtern der Skulpturen von Amarâvatî tritt der griechische Einfluß ebenfalls stark hervor. Trotzdem wiegt das indische Element entschieden über: die fremden Elemente sind vom indischen Stil überwältigt und dienen nur da und dort als Mittel zum Zweck. Was oben über den Charakter der indischen Lyrik — besonders was ihren stark erotischen Zug betrifft — gesagt wurde, gilt für Amarâvatî in vollem Maße. Die Kompositionen sind überladen mit einem Gewirre von üppigen und grotesken Figuren: da und dort aber gelingt eine Figur von großer Schönheit, welche aber von den übrigen erstickt wird, trotzdem kann man sagen, daß die besten Reliefs von Amarâvatî auch die besten *indischen* Skulpturen sind.

Darstellung von Buddha und Bodhisattva.

Das Auftreten Alexanders des Großen in Indien, an der Spitze eines gewaltigen, aus verschiedenen Völkern zusammengesetzten Heeres, zeigte der indischen Ârya zum erstenmal das Bild eines Weltbeherrschers. Die Idee der Weltmonarchie, welche zuerst den Achämeniden vorgeschwebt, welche Kyros angebahnt und Dareios organisiert hatte, war das Erbe des Makedoniers geworden: kein Wunder, daß sie in Indien, welches stets seit der Achämenidenzeit in Verbindung mit Iran gestanden hatte, Widerhall fand. Wie oben erwähnt, war schon zu Buddhas Zeiten das Reich von Mâgadha zur dominierenden Macht in Indien geworden. Diese Macht stieg noch unter der Dynastie der Maurya (Pâli: Mora), welche Tschandragupta begründet hatte. Der dritte Mauryakönig Açoka (Pâli: Asoka), des spätere Beschützer des Buddhismus, dessen Einfluß die ganze indische Halbinsel sich fügen mußte, wird der erste gewesen sein, welcher seinen Glaubensgenossen als Tschakravartî [67]) galt. Dieses Wort, welches ursprünglich den Besitzer oder Beherrscher eines Tschakravarta (Tschakravâḷa), d. h. eines Bezirkes, bezeichnet, ist in jener Zeit unter dem Einfluß der politischen Verhältnisse und infolge der Bildung einer religiösen Terminologie als ein Titel aufgefaßt und eigentümlich gedeutet worden. Man zerlegte das Wort in inkorrekter Weise in tschakra, »Rad«, und vartayati, »drehen«, »in Bewegung setzen«, und erklärte es als »den König, welcher sein Rad, d. h. seinen Kriegswagen [68]), überall hin rollen lassen kann«, also als »Weltbeherrscher«. In einem früheren Kapitel war schon die Rede, daß in vedischer Zeit das Rad als Symbol geheimnisvoller Macht eine hervorragende Rolle spielte. Die Attribute und Machtrequisite des Tschakravartî, sowie seine Körpereigentümlichkeiten werden schematisch festgestellt, ja geradezu kanonisiert. Vor allem besitzt er die sieben Juwelen (Skt.: sapta ratnâni, Pâli: satta ratanâni), d. h. die vorzüglichsten Individuen der bezüglichen Gattung, welche unter seiner Regierung vorkommen: das Juwel des Rades,

des Elefanten, des Streitrosses, das Frauenjuwel, das Juwel der Perle, des Feldherrn und des Ministers. Die Reihenfolge ist, wie Fergusson sagt, seltsam, aber charakteristisch. Auf eine ausführliche Behandlung dieser merkwürdigen Embleme kann hier nicht eingegangen werden, doch ist es von Interesse, daß das Rad des Tschakravartî, wir wissen nicht wann, zu einer mystischen Waffe geworden ist, welche in der Hand geschwungen und geworfen wird: die Hindûreligion gibt es Vishṇu als Attribut usw. Bekannt sind übrigens die eisernen »Quoits« der Fakîre der Sikhreligion.

Die physischen Eigenschaften der Tschakravartî sind die des sogenannten »großen Wesens« (Skt.: Mahâpurusha, Pâli: Mahâpurisa). Sie bestehen aus 32 großen und 80 kleinen körperlichen Abzeichen. Die Schönheitszeichen aber hat der Tschakravartî mit dem Buddha gemeinsam.

In der Tat tritt dem weltbeherrschenden Kaiser, dessen Majestätsattribut durch die Kirche theoretisch entwickelt wird, die Gestalt eines Beherrschers der übersinnlichen Welt gegenüber, der Buddha, welcher, der Legende zufolge aus königlichem Geschlecht geboren, hätte Tschakravartî werden müssen, falls er nicht vorzog, der Menschheit die wahre Lehre zu enthüllen. In der alten Buddhalegende (Avidûrenidâna) drückt sich dieser Gegensatz am schärfsten aus in der großartig angelegten Szene, als Gautama sein Haus verläßt und ein Engel ihm das verschlossene und mit Wachen besetzte Tor geöffnet hat. Da tritt Mâra Vaçavartî, der Dämon der Leidenschaft, zu ihm mit dem Verlangen, sein Haus nicht zu verlassen, nicht Mönch zu werden. »In sieben Tagen wird dir der Besitz der Welt mit all ihren Ländern, mit ihren 2000 Inseln zuteil werden.« Das Rad des Tschakravartî ist das Symbol der indischen Macht, das Rad des Buddha ist das der Religion (Sanskrit: Dharmatschakra, Pâli: Dhammatschakka).

Diese Apotheose von König und Buddha vollzog sich tatsächlich gerade umgekehrt. Buddha und seine Lehre wurden, wie wir sagen würden, staatlich anerkannt — ein Ausdruck, der insofern etwas unkorrekt ist, als damit die unduldsame, exklusive Tendenz vorderasiatischer Religionsformen nicht mit einbegriffen ist — und die dankbare Kirche gab dem Monarchen eine entsprechende Stellung in ihrem System. Daß die ganze Theorie sich erst ganz allmählich entwickelt hat, ist zweifellos; äußerlich kommt dies zum Ausdruck dadurch, daß erst in Amarâvatî Darstellungen der sogenannten sieben Juwelen vorkommen [69]). Jedenfalls aber gab Açoka den Anlaß zu dieser Anschauung.

Die Spezialisierung von Körpereigentümlichkeiten des

»großen Mannes« stützte sich auf die altgeübte Kunst der Zeichendeutung und bildete, wie aus dem Folgenden erhellt wird, die Grundlage zu künstlerischen Versuchen.

Es war erwähnt worden, daß man schon in der Zeit der chinesischen Pilger sich bemühte, authentische Abbildungen des Buddha nachzuweisen. Man kann sagen, daß der Wunsch, ein Bild des »Überwinders« zu erhalten, an die Hindûkünstler Anforderungen stellte, welche ihrer Auffassungsart völlig widerstrebte. Der reiche Schmuck, welcher so oft darüber täuscht, daß der dargestellte Körper völlig verunglückt ist, fiel der Legende zufolge weg; statt einer königlichen Gestalt in reichem Turban mit Blumengehängen, reichem Ohr-, Brust- und Hüftschmuck, dem leicht zu gliedernden schmalen Oberkleid und sich dem bequem um die Beine legenden Unterkleid galt es, eine schmucklose Mönchgestalt zu bilden, mit kahlgeschornem Schädel, in kuttenartigem Gewand, sie aber so zu idealisieren, daß sie sich als Kultbild heraushob. Die Stellungen, welche dem Bilde gegeben werden mußten, ergaben sich ebenfalls aus der Legende, er mußte meditierend, lehrend, tröstend und ins Nirvâṇa eingehend, d. h. sterbend, dargestellt werden. Jedenfalls waren und blieben dies die Grundformen, wenn auch der Kanon fast für jede Szene aus Buddhas Leben eine bestimmte Pose ausbildete. Es ergab sich also eine — nach indischer Weise — sitzende Form mit untergeschlagenen Beinen, die Hände im Schoß flach aufeinandergelegt: meditierend; die rechte Hand auf die Erde herabhängen lassend: die Erde als Zeuge anrufend; die rechte Hand erhoben und mit der Fläche nach vorn haltend, während die linke irgendwie flach am Leibe herabhängt oder die Falten des Gewandes zusammenfaßt.

Es ist nun natürlich, daß eine nicht zur Freiheit durchgedrungene Kunst, wie die altindische, da sie nicht imstande ist, solch schmucklosen Gestalten die nötige Würde zu verleihen, durch Anhängen allerlei übernatürlichen Beiwerks der Gestalt den Charakter des Außerordentlichen geben muß. Für eine ausgebildete Kunst, welcher der Formenapparat systematisch entwickelter Schulen zu Gebote steht — etwa die griechische zur Römerzeit oder auf dem Gebiete der Malerei etwa die spanische des 17. Jahrhunderts —, hätte der Vorwurf, ein Idealporträt eines Asketen oder Philosophen zu schaffen, Stoff zu großen Werken geben können. Das vorhandene Können aber war kindlich gering, das rituelle Interesse die Hauptsache. Eine dieser Auffassung entsprechende Idealisierung trat ein: der ins Nirvâṇa eingegangene Meister wurde seinen Anhängern immer göttergleicher, die schmückenden Epitheta der Legenden werden buchstäblich verstanden; so erhielt er übernatürliche Gaben. Ein weiterer

Ansatz zur Idealisierung lag ferner darin, daß die mit so unvollkommenem Formenapparat arbeitende Kunst nicht imstande war, Buddha als Greis darzustellen, sondern daß man zu jugendlichen Formen griff. Auf den ersten buddhistischen Denkmälern schon haben eine Reihe volkstümlicher Zeichen durch den Buddhismus eine Kanonisierung erhalten: wir finden die Fußtapfen mit den Zeichen des Rades oder dem bekannten Svastika als Symbol Buddhas, vgl. oben S. 73. Eine Reihe ganz ähnlicher Abzeichen bilden nun die Körperschönheiten des großen Wesens [70]. Sie variieren etwas in der Reihenfolge: auch werden wohl Abzeichen aus der Zahl der »kleinen Schönheitszeichen« unter den »großen« aufgeführt usw.

Die gewöhnliche Reihenfolge (Lalitavistara, Mahâpadhânasutta, Dharmapradîpikâ) ist also: 1. das Haupt hat einen Schädelauswuchs, 2. das Haar ist glänzend schwarz (blau), wie der Schweif eines Pfauen oder wie zerriebene Augensalbe (añdschana), es ist kurz gelockt und jede Locke läuft von links nach rechts, 3. die Stirne ist breit und flach, 4. zwischen den Augenbrauen ist ein Bällchen (Flockenhaar), glänzend wie Silber oder Schnee, 5. die Wimpern sind wie die eines Stieres, 6. die Augen sind glänzend schwarz, 7. die Zähne sind vierzig an Zahl, sie sind völlig gleich, 8. liegen nicht aneinander, 9. und sind glänzend weiß, 10. seine Stimme gleicht der Brahmâs, 11. er hat ausgesuchten Wohlgeschmack (?), 12. die Zunge ist groß und lang, 13. die Kinnbacken sind die eines Löwen, 14. Schultern und Arme sind vollständig abgerundet, 15. sieben Teile des Körpers sind ganz rund und voll (Handflächen, Fußsohlen usw.), 17. der Zwischenraum zwischen den Schultern ist ausgefüllt, 16. die Haut hat einen Anflug von Goldfarbe, 18. die Arme sind so lang, daß, wenn er aufrecht steht, die Hände bis zu den Knien reichen, 19. der Oberkörper ist wie der eines Löwen, 20. der Wuchs ist wie der von Ficus religiosa, 21. aus jeder Pore wächst nur ein Härchen, 22. diese Härchen biegen sich von oben an nach rechts, 23. die Zeichen des Geschlechts hat die Natur verborgen, 24. die Schenkel sind voll gerundet, 25. die Beine denen einer Gazelle gleich, 26. Finger und Nägel sind lang, 27. die Ferse ist langgestreckt, 28. die Fußbiege ist hoch, 29. Füße und Hände sind zart und schlank, 30. Finger und Zehen haben eine Netzhaut, 31. unter den Sohlen seiner Füße erscheinen zwei glänzende Räder mit tausend Speichen, 32. die Füße sind flach und stehen fest.

Die achtzig kleinen sind: 1.—3. seine Nägel sind rund, kupferfarben, glatt, 4.—6. die Finger rund, schön, (?) lang, 7.—8. man sieht weder Adern noch Knöchel, 9. die Sehnen sind fest, 10. die Füße sind gleich, 11. die Ferse ist groß, 12. die Linien der Hand sind weich (?), 13.—16. regelmäßig,

tief, nicht gewunden und langgestreckt, 17. seine Lippen sind rot wie die Bimbafrucht, 18. seine Stimme klingt nicht rauh, 19. er hat eine feine, lange und kupferfarbene Zunge, 20. seine angenehm und schön klingende Stimme ähnelt dem Laut des Elefanten oder dem Donner, 21. er ist von vollendeter Kraft, 22. er hat lange Arme, 23. seine Glieder glänzen, 24.—29. sie sind zart und groß, kraftvoll, regelmäßig, wohlgefügt und wohlproportioniert, 30. die Kniescheibe ist breit, groß und voll, 31.—33. seine Glieder sind rund, graziös, symmetrisch, 34.—35. der Nabel liegt tief und ist regelmäßig, 36.—37. sein Benehmen ist edel, überall Freude bringend, 38. überall verbreitet er ein überirdisches Licht, das alle Dunkelheit zerstört, 39. er geht langsam wie ein Elefant, 40.—42. er schreitet wie ein Löwe, wie ein Stier, wie ein Hansa, 43. beim Gehen wendet er sich nach rechts, 44.—46. seine Seiten sind kräftig, glänzend, gerade, 47. sein Bauch wie ein Bogen, 48. sein Körper ist frei von allen dunklen Flecken, die ihn entstellen können, 49.—51. die Augenzähne sind rund, mit Spitzen versehen und regelmäßig, 52. die Nase tritt vor, 53.—63. die Augen glänzen, sie sind rein, von freundlichem Ausdruck, lang und groß, sie gleichen einem Blumenblatte der blauen Nymphäe, haben gleiche, schöne Brauen, welche zusammenstoßen, sie sind wohl gezeichnet und schwarz, 64.—67. die Wangen sind voll und ausgeglichen, ohne Entstellung, ohne Spur von Haß und Zorn, 68.—69. seine Sinne sind völlig gezügelt, zur Vollkommenheit gelangt. 70. Gesicht und Stirne drücken völlige Harmonie aus, 71. sein Haupt ist vollendet schön, 72.—79. das Haupthaar ist schwarz, gleichmäßig, gut angeordnet, duftig, nicht wirr, nicht durcheinander geworfen, in guter Ordnung, gewunden, 80. sein Haupthaar bildet die Figuren Çrîvatsa, Svastika, Nandyâvarta und Vardhamâna.

Obwohl viele dieser kleineren Schönheitszeichen sehr schwer in Deutsch wiederzugeben und noch schwerer zu erklären sind, hielt ich es doch für nötig, sie alle aufzuführen, da sie von der schematisierenden Art der Buddhisten ein merkwürdiges Zeugnis abgeben. In der Hauptsache — so viel ist deutlich — liegt eine jugendliche Gestalt zugrunde, mit den Eigentümlichkeiten der Hindûs, wie sie selbst in brahmanischen Werken ganz ähnlich beschrieben werden: es ist der Typus des indischen Helden. Besonders merkwürdig sind die langen Arme. Dies ist ein altes Abzeichen vornehmer Geburt, sowohl bei den Indern, wie bei den Iraniern. In altpersischen Namen und Beinamen, denen indische sich an die Seite stellen lassen, tritt diese Eigenschaft hervor; ich erinnere nur an Longimanus, das einem altpersischen Darghabâzu, altindischen Dîrghabâhu ent-

sprechen würde, und an den von den Griechen überlieferten persischen Namen Megabazos, altindisch Mahâbâhu usw. Daneben erscheinen Abzeichen übernatürlicher, nach unserer Auffassung unschöner Art, welche eine Idealbildung beeinträchtigen mußten. So ist das Flöckchen Ûrṇâ zwischen den Brauen doch wohl aus dem Aberglauben entstanden, daß Menschen, bei denen die Brauen zusammenlaufen, besonders begabt sind. Die Buddhadarstellungen geben die Ûrṇâ in Form einer kleinen runden Erhöhung über der Nasenwurzel, welche in älteren und modernen Figuren häufig durch eine eingesetzte Perle usw. gebildet wird. Der Schädelauswuchs ist ebenfalls eine körperliche Abnormität, welche als außerordentlich und übernatürlich aufgefaßt wurde.

Der prinzipielle Unterschied der älteren Kunst und der Kunst der Gandhâraperiode besteht nun darin, daß mit fremder Formengebung die Gestalt des Buddha geschaffen wird. Wie erwähnt, war die haarspaltende Philosophie der buddhistischen Sekten schon zu einer ausgebildeten Schematisierung der Eigenschaften des Buddha gelangt, die Person des Gautama wird die Einkleidung eines Begriffs, der nach allen Richtungen hin kommentiert wird, der Buddhabegriff wird die Hauptsache. Die Einführung des Buddhabildes macht die alte Philosophie nunmehr zur Religion.

Kehren wir zu den Skulpturen zurück, so sehen wir unter den Resten des Gandhâragebietes das Buddhaideal, durch griechischen Einfluß geschaffen, fertig vor uns. Und hier können wir nun der in der Einleitung rückläufigen Bewegung unsere Aufmerksamkeit schenken und sehen, wie der Typus in den verschiedenen Ländern umgestaltet und verroht worden ist.

Die von der Tradition geforderten Stellungen, die hauptsächlichsten der vom Aberglauben geforderten Körpermerkmale sind an den Skulpturen von Gandhâra getreulich erhalten, wenn auch latent. In echt griechischer Weise wird die häßliche Erscheinung des auf dem Schädel aufsitzenden Intelligenzknorrens durch einen Lockenbusch verhüllt; reiches Haar ersetzt in den meisten Fällen in unkorrekter, der Tradition widersprechender Weise das geforderte, kurz geschorene: der Apollotypus der Alexandrinerzeit, welcher dem Buddhakopfe zugrunde gelegt wurde, gibt eine Idealisierung, welche mit der Möglichkeit des Porträts des Gautama überhaupt im Gegensatz steht. Nirgends sehen wir das Haupt kahl geschoren; so werden wir auf die Vermutung geführt, daß die kurzen, von links nach rechts laufenden Locken nur eine Schematisierung eines Stadiums sind, das die freiliegend gewellten Haare nicht mehr herzustellen im



Nr. 72. Gautama Buddha aus Takht-î-Bahâî. Original im Berliner Museum.

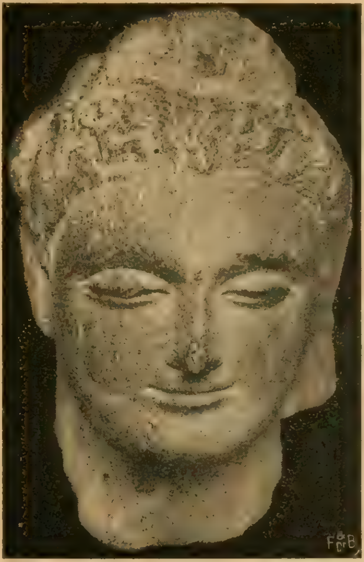
stande war. Zur Übertragung des Apolloideals mag die Griechen, oder wer immer diese erste Übertragung veranlaßte, zweierlei veranlaßt haben. Zunächst der Charakter des griechischen Gottes, selbst sowohl als Naturgottheit (Helios),



Nr. 73. Buddha-Torso aus Takht-î-Bahâî. Original im Berliner Museum.

als als Musenführer. In beiden Fällen fand er sein Widerspiel. Buddhas Epitheta waren, der altindischen Naturreligion entsprechend, hauptsächlich die eines Licht- oder Sonnenwesens geworden, sogar in solchem Maße, daß man in Europa versucht hat, seine historische Existenz zu leugnen und ihn direkt zu einem alten Sonnengotte zu machen! Sein Auf-

treten als Lehrer, Seelenarzt und Heilbringer rechtfertigte die andere Seite. Auch darf nicht vergessen werden, daß das Gebiet, in welchem die Übertragung stattfand, vor der Einführung des Buddhismus, welcher Hofreligion gewesen sein muß und die indischen Provinzen mit dem baktrischen Reiche verband, dem Lichtkultus des Zarathustra angehört hatte. Es ist bekannt und schon erwähnt, daß überall, wo die Griechen auf Licht- und Sonnengötter der Barbaren trafen, Apollotypen wachgerufen wurden.



Nr. 74. Buddhakopf aus Takht-î-Bahâî. Original im Berliner Museum.

Die Skulpturen der Gândhâraklöster enthalten eine lange Entwicklung, welche freilich noch nicht genau fixiert werden kann. Sehr deutlich tritt dies aber in den Buddhatypen zutage. Neben einer idealistischen Richtung, welche sicher die ältere ist, da sie die griechischen Typen reiner bewahrt, steht eine realistische, offenbar jüngere. Bei beiden aber gibt es, um den Ausdruck zu gebrauchen, indische Abarten. Der idealistischen Richtung gehören Buddhaköpfe an mit jugendlichen, apollinischen Zügen, mit sanft lächelndem Munde, während die Augen halb geschlossen sind, mit weichen und vollen Fleischpartien, feingebauter Nase und scharf pointiertem, reich gewachsenen und elegant gelegten Haupthaare, vgl. Abb. 73. Einer, der schönste, welchen das Museum besitzt (vgl. Abb. 72), zeigt sogar die koketten Löckchen vor dem Ohre, welche in der Diadochenzeit in Athen Mode waren und, wenn ich nicht irre, dem Apollo Musagetes nicht fehlen. Neben diesem idealistischen Typus von rein griechischer Formengebung stehen nun schematisch gearbeitete Köpfe indischen Blutes. Auf dem unter Abb. 75 abgebildeten ist das indische Element schon stark vorhanden: die Haare sind roh und schematisch behandelt. Ein Schritt weiter und es ergibt sich der Typus des Buddhakopfes, wie ihn das unter Abb. 63 abgebildete

Relief zeigt. Im großen und ganzen bewahrt er die alten idealistischen Formen, aber künstlich erhalten, frei von jeder Individualität und jeder Selbständigkeit: ein Bild stiller, in sich versenkter Schönheit, welches weichlich, unmännlich wirkt. Die nördliche Schule hat diesen Typus gut erhalten: von erstaunlicher Reinheit zeigt er sich noch in den Buddhaköpfen von Bârâ-Budur, vgl. Abb. 76. Das Haar ist völlig, wie schon in Abb. 63, in kleine Löckchen aufgelöst, wie der Kanon es verlangt. Die überlangen Ohrlappen aber fehlen nie, auch nicht in den besten Köpfen. Es scheint, daß auch diese Eigentümlichkeit, welche auf das Ablegen des königlichen Schmuckes so entschieden hinweist, aus Versuchen stammt, welche Hindûkünstler in bezug auf den Buddhatypus machten, bevor die Gandhârabildhauer ihn idealisierten. Auf den Skulpturen der südlichen Kirche, sowohl der monumentalen wie der Kleinkunst, artet infolge von Massenproduktion, welche als eine besonders heilbringende Handlung galt, die Behandlung des Haares wie der Ohren ins Unnatürliche aus.



Nr. 75. Buddhakopf aus Takht-î-Bahâî, indischer Typus. Original im Berliner Museum.

Die naturalistische Richtung, ebenfalls mit rein antiken Mitteln arbeitend, war offenbar dem indischen Geschmack wenig zusagend. Sie zeigt ein herbes, etwas kahles Hindûgesicht mit derbem Schnurrbart, vgl. Abb. 77. In indischen Skulpturen kommt kein Buddhakopf mit Schnurrbart vor. Aber die altchinesische (und japanisch-koreanische) Bildnerei gibt Buddha regelmäßig einen allerdings sehr stilisierten Schnurrbart mit etwas Bart auf dem Kinn. Dies hängt sicher mit den Gandhâraskulpturen zusammen, aber den Weg, wie, wissen wir nicht. Eine positive Angabe aber steht uns in chinesischen Quellen zu Gebote. Es sind dies die Mitteilungen, welche wir Hirth [71]) verdanken, bezüglich des aus Khoten

stammenden Malers Weï-tschï I-söng, welcher am Kaiserhofe von Tschang-an-fu blühte (7. Jahrh.) und auf dessen Einfluß die indo-baktrischen Elemente der ostasiatischen Kunst basieren müssen. Eines der Prinzipien, welche bei weiteren Arbeiten über buddhistische Ikonographie im Auge behalten werden müssen, ist das, daß die gemeinsamen Formen der ein-



Nr. 76. Kopf eines Buddha aus Bârâ Buḍur. Original im Berliner Museum.

zelnen Länder in bezug auf die Urbilder in Gandhâra tabellenartig registriert werden. Gelegentlich kommt in Gandhâra der Schnurrbart in dem idealistischen Typus vor. Die unter Abb. 79 abgebildete Buddhafigur aus dem Swâtgebiete zeigt im Gesicht eine kräftige, volle Anlage mit feinen Zügen und glatt anliegendem Haar, der Schnurrbart ist nur durch einige, nicht tief eingeschnittene Striche hinter den Mundwinkeln markiert.



Nr. 77. Gautama Buddha, naturalistischer Typus mit Schnurrbart; Swât-Gebiet. Orig. im Berl. Mus.

Die .Gewandbehandlung der Buddhafiguren der Gândhâraklöst 1 ist fast durchweg griechisch, die Robe wird bei stehenden Figuren so um den Körper gelegt, daß sie, bis zu den Knöcheln herabfallend, den Körper, und zwar beide Schultern, bedeckt. Auf den alten guten Stücken und den guten Repliken (vgl. Abb. 77, 81) liegt die Robe so auf, daß die Körperformen sich modellieren, der Faltenwurf folgt in natürlicher und ungezwungener Weise den Gliedern, am Halse ist die Robe umgeschlagen, die Falten selbst sind durch markante, meist hohllaufende Ränder (vgl. Abb. 81) herausgehoben. Mehr abgestumpft erscheint die Anordnung des Gewandes auf den späteren Reliefs, denselben, welche den Buddhakopf mit Schnurrbart zeigen. In der nördlichen Schule hat sich diese Gewandanordnung mit erstaunlicher Zähigkeit erhalten,

und zwar in China und Japan. Die altchinesischen und japanischen Buddhafiguren haben die Anordnung der Gewandmotive der Gandhârafiguren in einer eigenartigen Weise bewahrt. Die Abbildung Nr. 80 zeigt eine kleine, moderne Miniatur eines Buddha in Japan auf Seide gemalt. Man vergleiche damit die Statue des sitzenden Buddha aus Takht-î-Bahâî unter Abb. 72. Die Miniatur verzichtet auf Schattierung, aber die Faltenlage ergibt sich aus den eingezeichneten schwarzen Konturen deutlich genug. Noch mehr erhält sich die alte Gewandanlage in den stehenden Figuren. Noch die ganz moderne Malerei unter Abb. 83 aus Japan — aus einem großen Bilde, welches das Paradies (Sukhavatî) des Amitâbha darstellt [72]) — zeigt sie deutlich. Oben wurde erwähnt, daß in den Gândhârawerken der älteren Zeit die Gewandfalten scharf und eckig, an den Rändern manchmal sogar überstehend, gearbeitet sind. Eine merkwürdige Entartung dieses echt griechischen Motivs zeigt das chinesische Holzbild eines Buddha unter Abb. 84. Dieses Holzbild wird aber noch interessanter dadurch, daß es sicher eine Replik einer Abbildung ist,



Nr. 78. Gautama Buddha, Takht-î-Bahâî.
Original im Berliner Museum.

welche in China sich erhalten hat und auf Udayanas Sandelholzbild des Meisters laut der chinesischen Tradition zurückgeführt 73) wird. Als die ersten indischen Könige, welche Darstellungen des Gautama besaßen, werden ge-



Nr. 79. Sitzender Gautama Buddha mit Schnurrbart, das große Aureol, welches hinter dem Kopfe war, ist fast ganz weggebrochen. Swât-Gebiet. Original im Berliner Museum.

nannt: Prasênadschit von Koçala, welcher den Meister noch gesehen hatte, und Udayana von Kauçambi, welcher sich von einem in den Himmel gesandten Meister das berühmte Sandelholzbild anfertigen ließ, das zweifellos mit den Gandhâraskulpturen in Zusammenhang steht. Den Bericht über

Prasênadschit verdanken wir Fa-hian, den über Udayana dem Hiuen-Thsang. Ob unter dem Bilde, das Prasênadschit besessen haben soll, etwa ein anderer Typus des Buddhaideals gemeint war, entzieht sich natürlich unserer Kenntnis. Auf dem unter Abb. 84 abgebildeten Buddhabilde, welches auf Udayanas Buddhatypus zurückg ht, sind die Ränder der Falten in derber Nachahmung der antiken Formen als erhabene, nicht ineinander übergehende Wülste herausgehoben



Nr. 80. Figur eines Buddha, aus einer modern-japanischen Darstellung der in 'China geltenden Religionen', Gemälde auf Seide. Berliner Museum.

und an den Seiten zu grotesken Ornamenten schematisiert, während die von den Armen herabfallenden Gewandränder vollkommen antike Anordnung in fast altertümlicher Form erhalten haben.

Wie fremdartig die Asiaten diese Darstellung berührte, beweist die erklärende Legende, welche ein tibetischer Historiker über die Buddhafigur des Udayana beibringt. Er erzählt, Buddha habe, um dem von seinem Glanz geblendeten Künstler die Arbeit zu erleichtern, sich im Wasser gespiegelt. Dies Spiegelbild habe der Künstler wiedergegeben



Nr. 81. Gautama Buddha von Takht-î-Bahâî. Original im Berl. Museum.

und dadurch seien die Wellenlinien des Gewandes entstanden.

Unter den indischen Skulpturen folgen besonders die Buddhadarstellungen, welche auf dem Steinzaun von Amarâvatî vorkommen, dem Gândhârastil, vgl. Abb. 82. Auch einige zu Mathurâ gefundeneBuddhastatuen haben die Robe über beide Schultern gelegt und die am Kleide ausgeführte Faltenlage weist auf die Vorbilder der Gândhâraskulpturen hin.

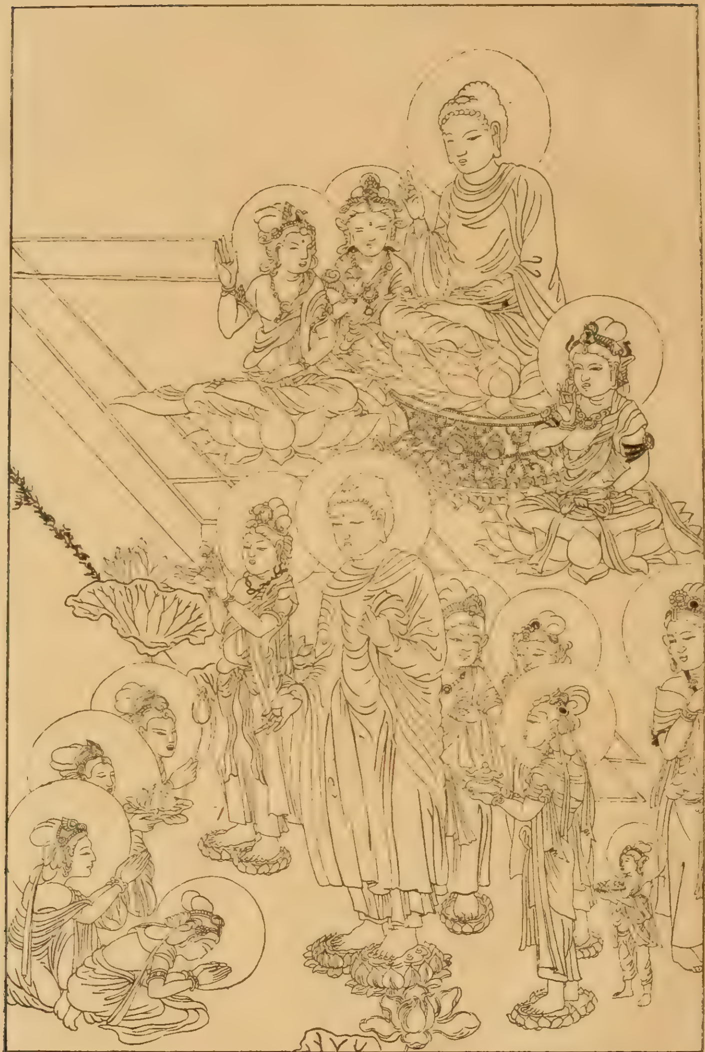
Von ganz besonderem Interesse nun ist die Buddhafigur in der Mitte des unter Abb. 63 abgebildeten Reliefs von Muhammad Nârî, welches überhaupt in mehr als einer Beziehung höchst interessante Tatsachen bietet. Wie oben erwähnt, ist der Kopf, besonders was die Haarbehandlung betrifft, indisch; was nun die Gewandbehandlung betrifft, so fällt die unbedeckte rechte

Schulter auf. Diese beiden Motive eignen nun in geradezu ausschließender Weise den Buddhabildern der südlichen Kirche. Denselben Charakter haben aber auch jüngere Buddhabilder aus Bengalen und Nepâl (Târanâthas nepalische Schule) und von diesen abhängig das moderne Tibet. Offenbar ist es eine orthodoxe altindische Bildung 74), welche hier durchbricht. Die von den Gândhâraskulpturen beeinflußten Bildungen zu Amarâvatî (vgl. Abb. 82) und Mathurâ scheinen demnach durch einen nationalindischen Typus, welcher später der südlichen Kirche, aber auch Nepâl und Tibet verblieb, verdrängt worden zu sein. In der Tat gibt uns eine chinesische Quelle die wichtige Notiz, daß die in Nâlanda gemalten Buddhabilder mit entblößter rechter Schulter abgebildet wurden 75). Einen altnepalischen Typus zeigt die unter Abb. 85, einen altsiamesischen, welcher übrigens dem altbirmanischen außerordentlich ähnlich ist, die aus dem 12.—13. Jahrhundert stammende große Bronze unter Abb. 86.



Nr. 82. Gautama Buddha und sein Sohn Râhula. Neben Buddha der Donnerkeilträger; Relief von Amarâvatî; nach TSW., Pl. LIX, S. 189.

Es muß hier betont werden, daß eine ausführliche Gliederung der einzelnen Richtungen zu geben, bei den jetzigen Kenntnissen geradezu unmöglich ist. Es können demnach die verschiedenen Typen nur in ihrer heutigen Verbreitung skizziert, zu alten Stücken in Beziehung gesetzt und nur bei ganz auffallenden Berührungen Zusammenhang festgestellt werden. Vor allem leidet das zugängliche Material an großen Lücken, sowohl was die Geschichte der Religion, als die erhaltenen Denkmäler betrifft. Es scheint, als ob die verschiedenen Typen verschiedenen Schulen angehörten. So fällt auf, daß in China der Lamaismus, d. h. der tibetische Buddhismus, den doch wohl über Nepâl erhaltenen indischen Typus des Buddha (mit entblößter rechter Schulter) festhält, während der altchinesische Buddhismus, der sogenannte Foismus, den Typus besitzt, welcher in seiner Gewandbehandlung usw. mittelbar auf die Gândhâraskulpturen zurückweist. Daß



Nr. 183. Buddhafiguren, umgeben von Bodhisattva's aus einem modern-japanischen Bilde, welches Amitâbha's Paradies vorstellt. Orig. im Berl. Museum.

er natürlich trotzdem auch bei Lamaisten vorkommt, soll damit nicht geleugnet werden.

Außerdem ist zu bedenken, daß die jetzt durch das Wiederaufleben der brahmanischen Kulte und später noch gründlicher durch den Islâm vom Norden völlig abgeschnittene südliche Schule noch im Mittelalter durchaus nicht gänzlich von der nördlichen getrennt war; gerade die nördliche Schule hat mehr wie einmal, sowohl auf dogmatischem, noch mehr aber auf künstlerischem Gebiete, in einzelnen der südlichen Schule angehörigen Ländern eingewirkt[76]. Einen eigentümlichen, vielleicht rein lokalen Charakter, welcher nur eine Abart des altindischen ist, haben die stets in königlichem Schmuck und Krone auftretenden Buddhastatuen von Alt-Kambodscha, ferner — teilweise — Alt-Siam, Alt-Birma, Modern-Schan und Laos. Einige weitere Punkte, welche uns



Nr. 84. Chinesische Buddhafigur, aus Holz geschnitzt und rot-golden lackiert. Orig. im Berl. Museum.



Nr. 85. Altnepalesische Steinfigur: Gautama Buddha, auf dem Löwenthrone sitzend; auf dem Aureol die Formel: yê dharmâ hêtuprabhavâḥ usw. 77). Größe 22 cm. Orig. im Berl. Museum.

an dem in Gandhâra zum erstenmal auftretenden Buddhatypus auffallen, sind das Aureol, die sitzende Stellung, die Handstellung. Über das Aureol ist oben S. 83 bereits das Nötigste gesagt.

Die veränderte Stellung der Glieder gibt der bildenden Kunst die Möglichkeit, die Handlung, in welcher sie eine bestimmte Gestalt darstellen will, — zu charakterisieren. Was die Füße betrifft, so ist für die Buddhafigur jede lebhafte Bewegung ausgeschlossen, es bleibt nur die Pose des Sitzens,



Nr. 86. Altsiamesische Bronze: Gautama Buddha (P'ra Kodom) aus den Ruinen von Kampeng Pet, 12.—13. Jahrh. Größe 31 cm. Orig. im Berl. Museum.

wobei wie erwähnt, die des Asketen die maßgebende sein mußte, und das Geradestehen und eine leichte Variante davon — des langsamen Schreitens. In den Reliefs, die wir uns in der Werkstatt aus Modellfiguren zusammengestellt denken müssen, wird der letzte Typus am liebsten verwendet, und zwar, wie erwähnt, mit Anlehnung an das antike Motiv des opfernden Feldherrn.



Nr. 87. Altindische Tonpaste aus Buddhagayâ: Gautama Buddha, von kleinen Stûpen umgeben: hinter ihm die Zweige des Bodhibaumes und — wie es scheint — die Kuppel des Tempels von Gayâ. Original im Berl. Museum.

Mehr Freiheit hat der Künstler, was die Hände [78]) betrifft. Bleiben wir bei der rein technischen Entstehung unserer Reliefs, belauschen wir den Bildhauer, wie er seine Modell-

figur nach der Legende, die er darstellen soll, verändert. So gesellen sich allmählich bestimmte Handstellungen zu bestimmten Legenden, die Handstellung der Hauptfigur wird bezeichnend für die Legende.

Sehen wir von der doktrinären Seite der Mudrâ's ab, so können wir für die künstlerisch-praktische Seite so viel abnehmen, daß das ganze Leben des Buddha, je nach den verschiedenen Ereignissen, eine Reihe von Modifikationen der Handstellungen forderte, welche an ein und derselben Figur unterscheidend zu wirken bestimmt waren, und es werden uns die Stellungen naturgemäß am häufigsten begegnen, welche die beliebtesten Szenen darstellen.

Wichtig wird das Gesagte unter folgenden Erwägungen:

Es ist oben erwähnt worden, daß unter dem Einfluß der Kunst der Buddhatypus sich von der Person loslöste, doch lag die Vergöttlichung wohl tiefer und war älter.

Schon zu Buddhas Lebzeiten scheinen da und dort — verschiedene in den Dschâtakas und der verwandten Literatur erzählte Vorgänge weisen darauf hin — Ansätze eines förmlichen Kultus für ihn zutage getreten zu sein. Wir erfahren, wie Buddha gerade seinen hingebendsten Anhängern gegenüber wiederholt seine Stellung klarzulegen sucht, und doch ging es ihm, wie allen religiösen Lehrern aller Zeiten: sie werden selbst zu Kultgestalten ihrer Sekte, sie werden zu Göttern. Noch der letzte Reformator, welcher in diesem Jahrhundert in Indien aufgetreten ist, der Bengâlî Tschandrasêna, der Begründer der Brahmâ-Samâdsch, hat sich dagegen wehren müssen. Noch leichter geschieht die Apotheose mit dem Tode. Es liegt in dem Charakter der Biographie eines jeden Reformators, daß sie idealisiert oder schematisiert und so allmählich zur Legende wird. Die Lebensbeschreibungen Buddhas, deren einzelne Versionen (Avidûrenidâna, Lalitavistara usw.) noch nicht auf ihre Quellen untersucht, ja noch nicht einmal parallel behandelt sind, sind großartige Gedichte von bedeutendem Umfang. Je mehr die Gestalt des Mannes, dem eine religiöse Schule entsprungen ist, sich vergöttlicht, desto näher liegt der Gedanke, ob er je wiederkommen könne, ob er selbst oder ein von ihm gesandter Bote wieder auftreten werde, die verlassene Gemeinde zu trösten und bis ans Ende der Zeiten zur Erlösung zu führen, oder aber am Ende der Zeiten als Richter derer, welche ihn bezeugen sollen, auftreten. Für indische Verhältnisse lag diese Entwicklung sehr nahe durch die Lehre von der Wiedergeburt. Nicht daß Gautama, welcher den unsterblichen Pfad (amatam padam) betreten hat, wiederkommen könne, meinte die buddhistische Weltanschauung; es gibt vielmehr noch andere Wesen, welche Buddhas werden. Ein Wort, welches

Gautama wahrscheinlich selbst für sich gebraucht hat und welches zu den schwierigsten seiner Terminologie gehört, ist das Wort: Tathâgata, »der so Gekommene«. Ursprünglich bedeutet es nun sicher einfach »der so wie alle Menschen Gekommene«, »der Menschensohn«. Aber bald sah man darin einen energischen Hinweis auf das Überirdische. So erweiterte sich der Vorstellungskreis dazu, daß man es auffaßte: »der so Gekommene wie seine Vorfahren«. Es verband sich damit die Idee, daß es nicht nur einen, sondern mehrere Buddhas gegeben habe und daß jedes Wesen, welches Buddha werden wolle, einmal in einer früheren Existenz einem Buddha begegnet sein und diesem gegenüber seinen Wunsch, einstmals selbst die Leuchte der Welt zu werden, geäußert haben müsse. Diese Lehrer der Menschheit erscheinen in großen Zwischenräumen auf der Erde, und das System der Lehre (das Dharma), welches sie predigen, ist bei allen das gleiche. Bei jedem erfolgt erst eine Blütezeit, dann allmählicher Verfall, dann die Übermacht der Barbaren und völliger Untergang, bis ein neuer Erlöser kommt und die verlorene Wahrheit wieder rein herstellt. Gautama Buddhas Vorgänger sind: Vipaçyi (Pâli: Vipassî), Çikhî (Pâli: Sikhî), Viçvabhû (Pâli: Vessabhû), Krakutschtschanda (Pâli: Kakusandha), Kanakamuni (Pâli: Konâgamana), Kâçyapa (Pâli: Kassapa). Sowohl die nördliche wie die südliche Schule kennt diese (und in vollerer Zählung noch mehr) unmittelbare Vorgänger Gautamas; die über sie in beiden Traditionen erzählten Details, die Namen der Bäume, unter welchen sie die Erkenntnis erlangt haben, stimmen überein und weisen auf eine Quelle. Die von ihnen in der südlichen und nördlichen Kirche gegebenen Abbildungen stimmen aber nicht mehr überein. Doch davon unten.

Der auf Gautama folgende letzte Buddha dieses Weltsystems wird Maitrêya (Pâli: Metteyya, Tib. Dscham-ba, geschrieben Byams-pa) sein, »der Liebevolle«. Die nördliche Schule kennt ihn ganz ausführlich und legt ihm Offenbarungen in den Mund, ja er ist überall hochverehrt, fast mehr wie Gautama. Im südlichen Kanon kommt er, soweit ich sehen kann, nicht vor; doch kennt ihn die sinhalesische Chronik Mahâvansa. Maitrêya ist der Bodhisattva des gegenwärtigen Zeitalters.

Es war oben S. 59 von den Dschâtakas die Rede, welche die früheren Existenzformen eines Buddha, also eines Bodhisatva, beschreiben. Ein Wesen, dessen Eigenschaft (sattva, Pâli: satta) das Erkennen (bodhi) ist, spricht in Gegenwart eines Buddha bei einer frommen Handlung den Wunsch aus, in einer späteren Wiedergeburt Buddha zu werden. Auch Gautama hat der Theorie nach diesen Wunsch vor früheren

Buddhas ausgesprochen (Pâli: paṇidhiṃ kar). Das Fazit seiner guten Handlungen (Pâli: kamma) läßt ihn nun bei jeder Wiedergeburt in einem beständig steigenden Grade der Güte als ein höheres Wesen geboren werden, bis er im Himmel Tusita sich entschließt, noch eine menschliche Existenz anzunehmen, um der sündigen Menschheit den Weg zur Erlösung zu zeigen und dann selbst ins Nirvâṇa einzugehen.

Der Theorie nach sind die Bodhisattva's zahllos, und es ist das Ziel des Religiosen der Mahâyâna-Schule, welche zweifellos mit unseren Gândhâraskulpturen in Zusammenhang gebracht werden muß, die Wiedergeburt als Bodhisattva »die große Karriere« anzustreben, im Gegensatze zum Hînayâna (der alten Schule), deren Mönche nur für ihr eigenes Heil tätig waren.

Die Bodhisattva-Darstellung der späteren Kunst ist die eines königlich geschmückten jungen Mannes, entwickelt aus der Legende des historischen Buddha, welcher ja, wie wir oben sahen, Prinz gewesen sein soll.

Wir werden also die unter den Gândhâraskulpturen so häufigen jugendlichen Gestalten in reichem Schmuck als Bodhisattvas ansprechen dürfen.

Sie tragen Kronen oder reichgeschmückte Turbane oder bloß lockiges Haar, geschmückt sind sie mit Armbändern, Halsbändern und Brustketten. Gemeinsam mit den schmucklosen Buddhadarstellungen haben sie die Ûrṇâ genannte Marke über der Nasenwurzel und den Nimbus. Man vermutet, daß diese Figuren die alten Hierarchen der Kirche darstellen. Daß diese Vermutung nicht richtig sein kann, beweist die königliche Tracht und das volle Haar: ohne das Mönchkleid und ohne die vorgeschriebene Schur des Haares konnten Hierarchen nicht wohl dargestellt werden.

Außerdem ist es doch ganz unmöglich, daß zur Zeit der Gândhâraklöster die alten Hierarchen (wer ist damit gemeint?) einen so regen Kult besessen haben. Vielmehr beweist die Tatsache, daß Gautama in den Szenen der Reliefs, welche Ereignisse vor der Erlangung der Erkenntnis darstellen, stets in derselben Weise abgebildet [79]) wird (vgl. Abb. 42, 62), deutlich, daß die bezeichneten Gestalten eben nur Bodhisattvas sein können.

Die spätere Kunst gibt nun einzelnen dieser Bodhisattvas in rein theoretischer Form bisweilen die von ihnen noch nicht erreichte Buddhastufe und stellt sie dann mit dem oben beschriebenen Buddhatypus dar, unter Festhaltung einer ganz bestimmten Handstellung allerdings, — so ist der Seite 123 Fig. 64 abgebildete Maitrêya aus Tibet nur ein Buddha mit der Dharmatschakra-Mudrâ: eine Stellung, welche im Lamaismus zwar immer den Maitrêya bezeichnet,



Nr. 88. Jugendlicher Bodhisattva, Museum in Lahor. Nach einer Phot. im Berl. Museum.

die aber an sich auch für andere Buddhas verwendbar ist.

Es tritt für uns nun die schwer zu lösende Frage heran, ob diese Stellungen für die Gândhâraskulpturen schon bindend sind und ob etwa in den übrigen Attributen der als Prinzen dargestellten Bodhisattvas eine feste Gliederung und Unterscheidung möglich ist.

Beginnen wir mit der letzten Frage, so fällt uns unter den Gândhârafiguren ein Attribut auf: es ist dies ein kleines Fläschchen mit spitzem Boden.

Die moderne Darstellung des Maitrêya (tibetisch Dschamba, geschr. Byam(s)-pa, mongol. Maidari) im Pantheon der nördlichen Kirche, wie sie sich in Tibet entwickelt hat, zeigt den Bodhisattva in Schmuck und Tracht eines indischen Gottes oder altindischen Königs meist in

sehr jugendlichem Alter. In der Regel wird er stehend oder — wenn auch nicht ausschließlich — nach europäischer Art sitzend dargestellt. Bei den stehenden Maitrêyagestalten ist die Dhôtî (Unterkleid) meist sehr hoch geschürzt, so daß das linke Bein häufig bis über das Knie frei bleibt (vgl. Abb. 93).



Nr. 89. Torso eines Bodhisattva, Takht-î-Bahâî. Original im Berliner Museum.

Die modernen Attribute sind das Weihwasserkännchen (Tib. bum-pa, Skt. māngalakalâça) als wichtigstes Requisit und das Rad [80]). Häufig ruhen diese beiden Attribute auf dem Fußboden stilisierter Lotosblumen, welche die Figur in der Hand hält. Dies Motiv der modernen Figuren ist wichtig, weil es den oben erwähnten älteren lotosblumenhaltenden Typus mit den neuen Attributen auszugleichen sucht.

In der im königlichen Museum für Völkerkunde aufgestellten Sammlung tibetischer Kultusfiguren und Kultusgeräte, welche Herr Pander in Peking zusammengebracht hat, findet sich nun die unter Abb. 92 abgebildete altindische Bronze. Das Unterkleid ist kurz, die rechte Hand ohne Attribut, die linke Hand hält einen Gegenstand zwischen den Fingern, welcher wie eine Blumenknospe aussieht. Unten an der Hand bemerkt man eine Bruchstelle.

Eine aus den ältesten Beständen des Museums stammende Bronze, über deren Ursprung leider nichts Wesentliches festzustellen ist, gibt nun eine interessante Parallele. Das



Nr. 90. Hand mit griechischem Salbenfläschchen. Swât-Gebiet. Original im Berl. Museum.

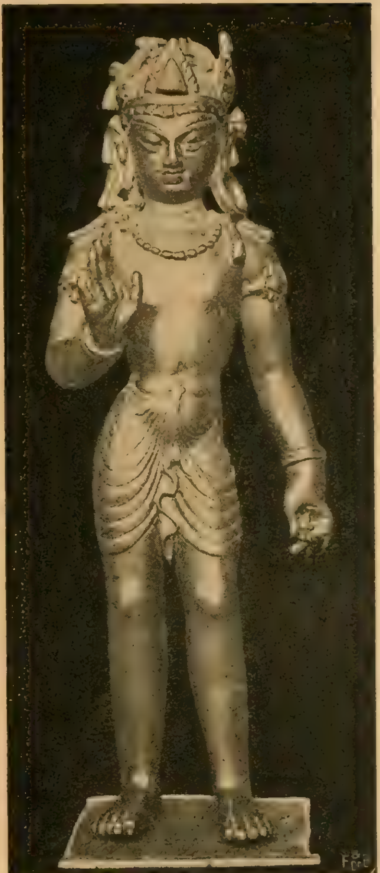


Nr. 91. Kleine Bodhisattva-Statue (Maitrêya?) aus einem Relieffragment vom unteren Kloster zu Nathu, bei Sanghâo, Swât-Gebiet, nach Cole, Taf. 20.

unter Abb. 93 abgebildete Stück zeigt dieselbe Handstellung wie der Pekinger Maitrêya (Abb. 92). Es ist aber unendlich sorgfältiger ausgeführt: die Kleider, die Lippen sind mit Kupfer eingelegt, die Krone, der Schmuck, die Gewandränder und Muster sowie das Weiße in den Augen mit Silber tauschiert. Der Stil ist nepâlesisch. Die rechte Hand hält den Rosenkranz, die linke in derselben Lage wie an der Pekinger Bronze ein Fläschchen mit spitzem Boden. Es ist klar, daß auch bei der Pekinger Bronze das Fläschchen vorhanden war: der untere Teil ist abgebrochen; der in der Hand sitzende blumenähnliche Knopf ist der Oberteil (Hals und Ausguß) des Fläschchens. Auf der zuletzt beschriebenen Figur sieht man in der tauschierten Krone die Abbildung eines Stûpa in

ausgeprägt nepâlesischem Stil. Dies letztere Attribut, wie der Rosenkranz, gibt uns einen Wink, daß, wenn auch der Typus der Figur in beiden — ebenso wie das Attribut der linken Hand — identisch ist, wir doch kaum berechtigt sind, unsere letztere Figur ebenfalls Maitrêya zu nennen. Lassen wir diese Figur zunächst außer Auge, so ergeben sich zur Bestimmung des Maitrêyatypus die ferneren Daten.

Es befindet sich im königlichen Museum eine tibetische Miniatur auf Seide, welche den Maitrêya (auf einem beiliegenden Blatt als Byams-pa bezeichnet) in genau derselben Stellung wie die beiden Bronzen darstellt, doch ohne jedes Attribut mit reichem lockigem Haar. Statt der Krone trägt das Bild nur einen Stirnreif.



Nr. 92. Altindische Bronze des Dschamba (Byams-pa): Maitrêya, aus einem Kloster in Peking stammend. Größe 21 cm. Original im Berliner Museum. Die Bezeichnung »Byams-pa« hat die Figur in Peking erhalten, sie findet sich in dem handschriftlichen Katalog der Sammlung Pander [81]).

Wie vorzüglich nun die tibetische Tradition ist, beweisen die oben unter Abbildung 63 und 64 gegebenen Abbildungen. Das unter der letztgenannten Abbildung publizierte Bild (aus der Sammlung der Gebrüder Schlagintweit) stellt den Maitrêya als Buddha vor, in der Form, wie ihn die lamaistische Kirche als vollendeten Buddha auffaßt. Die vor der Brust zu einer mystischen Fingerstellung (Mudrâ) gruppierten Hände sind sein Charakteristikum: die sogenannte Dharmatschakra-



Nr. 93. Indische, mit Silber und Kupfer tauschierte Bronze, einen Bodhisattva darstellend. Größe 20 cm. Original im Berl. Museum.

mudrâ, welche auch Gautama Buddha besonders in Darstellung der Predigt von Benares erhält. Das Bild ist benannt und bereits bei Schlagintweit abgebildet. Über der Hauptfigur nun, neben welcher etwas kleinere Göttergestalten als Diener dargestellt sind, zeigt ein Streifen acht kleine Buddhabilder. Die letzte Figur ist dieselbe wie die Mittelfigur, also wieder Maitrêya, die vorhergehende zweifellos Gautama: Also sind die sechs übrigen die Vorgänger Gautamas: Vipâçyi, Çikhî, Viçvabhû, Krakutschtschhanda, Kanakamuni, Kâçyapa. Auf dem aus der Nähe von Muhammad Nârî, Peschaur, stammenden Relief, welches unter Abb. 63 abgebildet ist, sieht man unter der Mittelfigur acht Buddhastatuen stehend in prächtig komponierten Typen. Die letzte, welche sich an die menschlichen Verehrer (vermutlich die Stifter des Reliefs) rechts in der Darstellung wendet, hat keine Robe, sondern das gewöhnliche Unterkleid, lockiges Haar, in der linken Hand das Fläsch-

chen: es ist Maitrêya. Die vorhergehende Gestalt ist die gewöhnliche des Gautama, die übrigen sind seine oben genannten sechs Vorgänger. Es ergibt sich hieraus zunächst, daß die mit dem Attribut des Fläschchens dargestellten königlichen Gestalten der Klöster von Gandhâra den Bodhisattva Maitrêya darstellen können und auf dem Relief von Muhammad Nârî tatsächlich darstellen.



Nr. 94. Bodhisattva, Swât-Gebiet; der Kopf ist nach 88 zu ergänzen. Original im Berl. Mus.

Aus dem Relief von Muhammad Nârî aber ergibt sich vielleicht noch mehr. Der Vergleich mit dem tibetischen Bilde zeigt deutlich, daß auch die Mittelfigur dieselbe ist. Die Darstellung der sieben Buddhas und des Bodhisattva Maitrêya unter der Hauptfigur könnte es nahelegen, auch die Mittelfigur Maitrêya zu nennen, wenn man ihn als Buddha darstellte [82]. Vergleiche indes unten S. 169.

Ein weiteres Resultat der obigen Untersuchung besteht ferner darin, daß, wie schon oben erwähnt, in der Gândhâraschule die Methode beginnt, durch veränderte Hand- und Fingerstellungen die Heiligen zu unterscheiden. Einzelne Typen im Leben eines Buddha werden für bestimmte Gestalten bleibende Attribute. So ist die Stellung mit den Händen vor der Brust, die sogenannte Dharmatschakramudrâ, eigentlich die des Buddha, welcher das Rad des Gesetzes dreht (vgl. oben S. 156). Aber schon innerhalb der Gândhâraschule wird diese Pose charakteristisch — wenn auch nicht ausschließlich — für Maitrêya, den Buddha der Zukunft, welcher das Rad der wahren Lehre erst noch drehen wird.

Von großem Interesse ist die Darstellung des Vorgängers des Gautama, des **Kâçyapa-Buddha**[83]. Die Stellung kommt sonst **nicht** vor, hat auch innerhalb der buddhistischen Bildnerei der späteren Zeit, soweit ich sehen kann, keine Dauer gehabt. Das Museum für Völkerkunde besitzt eine kleine, hierher gehörige Figur, welche auf beiden Seiten und oben Bruchstellen zeigt, also zweifellos aus einem zerstörten Relief stammt, welches dem unter Abb. 63 abgebildeten verwandt war. Kâçyapa legt die Robe straff um den Leib und spannt sie mit der etwas eingehüllten Rechten über die Brust, während die Linke das herabfallende Gewand faßt. Die übrigen acht Buddhas treten zurück gegenüber diesem scharf ausgeprägten Typus, welcher bis zu einem gewissen Grade an die Sophokles-Statue des Lateran erinnert.



Nr. 95. Buddha-Statue in Dharmatschakra-mudrâ. Kadam Kuki Khel; Swât-Gebiet. Original im Berliner Museum.

Eine systematische Behandlung aller hierhergehörenden Typen zusammen mit den spärlich vorkommenden Darstellungen der südlichen Kirche kann noch nicht unternommen werden, da zu wenig Material vorhanden ist. Genug, schon auf den Skulpturen der Gândhâraperiode spielen neben Gautama ganz besonders Maitrêya und Kâçyapa eine hervorragende Rolle. Daß die letztgenannten in der Eschatologie des nördlichen Buddhismus in höchst interessanten Zusammenhang gebracht werden, muß hier erwähnt werden. Kâçyapa liegt unverwest in seinem Stûpa; wenn Maitrêya auf Erden erscheint, wird er sich erheben, Wunder tun und in Flammen verschwinden, eine Sage die

in merkwürdiger Weise an persische (und mohammadanische) Legenden erinnert.

Vielleicht ist es also berechtigt, darauf hinzuweisen, daß auch hier wiederum Berührungen mit iranischen Ideen stattgefunden haben. Die Ähnlichkeit der Vorstellung von dem künftigen Buddha Maitrêya mit dem Erlöser der Pârsîreligion Saoshyant (Sosiosh) ist ganz auffallend. Wenn wir nun auch nicht wissen, wann bei den Iraniern die Legende von Saoshyant sich so entwickelt hat, wie sie jetzt vorliegt, so ist doch die dominierende Stellung des Maitrêya innerhalb der nördlichen Kirche sicher beeinflußt.



Nr. 96. Kleine Figur eines Buddha, aus einem Relief herausgebrochen, welches dem unter Nr. 63 abgebildeten glich. Kadam Kuki Khel; Swât-Gebiet. Original im Berliner Museum.

Der Kult des Maitrêya muß im fünften Jahrhundert schon vollkommen entwickelt gewesen sein, da die chinesischen Pilger ein abgerundetes Gebet an den Bodhisattva kennen. Die Gândhâraskulpturen zeigen in Übereinstimmung mit dem Bericht des Fa-hian die Verehrung dieses Bodhisattva in voller Blüte.

An Maitrêya knüpft die Überlieferung unmittelbar die Entstehung der Mahâyâna-Schule, indem sie den Mönch Asañga, welcher als der Gründer des ganzen späteren Pantheons anzusehen ist, von Maitrêya die Tantras erhalten läßt [84]). Die Mahâyâna-Schule, die sogenannte »große Überfahrt«, »die große Karrière« strebt nun nicht mehr die Befreiung des einzelnen an, sondern direkt die Wiedergeburt als Bodhisattva. Diese Bestrebungen entwickelten sich aus dem gelehrten Charakter des Mönchtums im Norden, welches die Anhänger der alten Doktrin als »Vertreter der kleinen Überfahrt« (Hînayâna) über die Achsel ansah. Unter den Skulpturen der Gândhâra-Klöster begegnet uns nun eine solche Menge von Figuren, welche den Bodhisattva-Charakter tragen, daß wir sie unmöglich alle als Maitrêya-Figuren auffassen können, selbst wenn wir annehmen, daß damals der Kult dieses Bodhisattva im Zenit stand. Neben dem Attribut des Fläschchens (vgl. die lädierte Relieffigur Nr. 94 und die große Hand Abb. Nr. 90) sehen wir als beliebtes Attribut der Bodhisattvas in den Händen der Dargestellten einzelne große

Blumen der Lotusblume[85]) oder auch ganze Büsche von solchen Blumen: ein Attribut, welches durch Kultgebräuche (Blumenopfer) nahe genug gelegt ist. Auch mit der Lotusblume in der Hand ist Maitrêya unter den indischen Skulpturen nachweisbar; ich brauche nur auf die zu Supârâ gefundenen Buddhafiguren hinzuweisen, deren Reihenfolge eine Bodhisattvafigur schließt, welche in der Hand eine ganze Lotusblume, und zwar nur diese, kein Gefäß in der Hand hält. Die beiden Attribute: Blumen und Gefäß sind uns übrigens von Sâñtschî her wohlbekannt (neben dem Vadschra), freilich tritt hier innerhalb der Gândhâra-Schule an Stelle des runden indischen Lôṭâ die antike Flasche mit spitzem Boden. Die moderne Kunst gibt, wie erwähnt, (in Tibet) dem Maitrêya beide Attribute — Lotusblume und Gefäß aber nun die langgeschnäbelte Ritualkanne (mangalakalâça).



Nr. 97. Figur eines Bodhisattva mit einem Busch Lotusblumen in der rechten, einem Gefäß in der linken Hand. Gipsabguß im Museum f. Völkerkunde.

Kehren wir zunächst zu der unter Figur 93 abgebildeten Bronze zurück, so sehen wir zunächst, daß sie denselben Typus repräsentiert als der unter Fig. 92 abgebildete Maitrêya. Für diese Fig. 93 will Oldenburg den Namen Padmapâṇi beanspruchen, und seine Gründe liefern in der Tat den Beweis, daß die Figur Padmapâṇi darstellt und daß davon ausgehend auch für einige Gândhâraskulpturen der Name Padmapâṇi einzusetzen sei[86]). Aber dieser Name Padmapâṇi ist ja leider kein eigentlicher Name, sondern ein Adjektiv in substantiver Form: »der mit der Lotusblume in der Hand«, ein Periegeten- und Verlegenheitsname, welcher sich dem oben behandelten Vadschrapâṇi würdig anschließt. Auch dieser neuentstandene Bodhisattva Padmapâṇi hat immer wieder Neubildungen gezeitigt, so daß er heute im Pantheon Tibets so ziemlich die wichtigste Person bildet; er inkarniert sich im Dalai-Lama.

Wir können also hier auch das Entstehen des Systems wenigstens nach der bildnerischen Seite hin beobachten, indem wir als den Ausgangspunkt ein bloß beschreibendes

Epitheton, »der mit der Lotusblume in der Hand« erhalten; die Persönlichkeiten selbst schwinden unter unseren Händen dahin, um diesen trivialen Ausdruck zu gebrauchen: je vager die Anfänge sind, desto reicher aber wuchern in der Folgezeit die Attribute und — neue Beinamen [87]), aus denen unter Umständen wieder neue Personen werden können.

Wollen wir also annehmen, daß Padmapâṇi innerhalb der Gândhâra-Skulpturen schon feste Gestalt geworden ist, so tritt die fernere Frage heran, ob Padmapâṇi's spiritueller Vater Amitâbha sich schon nachweisen läßt oder nicht. Wenn ihn die spätere Kunst darstellt, so erhält er entweder die Tracht und Haarschur eines Buddha, aber mit der Dhyânamudrâ (die Hände auf dem Schoß geschlossen) oder die Tracht eines Bodhisattva mit derselben Handstellung und darauf ein Gefäß mit Amṛita. In der Tat kommen solche Buddhafiguren innerhalb der Gândhâraskulpturen vor (vgl. Abb. 63 die in den Giebeln über den Girlandenträgern sitzenden Buddhas), auch solche Bodhisattvas kommen vor, die im Schoß dasselbe Fläschchen mit beiden Händen halten, welches wir oben besprochen haben. Doch läßt sich in keinem Falle mit absoluter Sicherheit sagen, daß Amitâbha darunter dargestellt sein muß, obgleich es wahrscheinlich ist. Ja, folgte man der japanischen Tradition, so könnte selbst die Mittelfigur von 63 Amitabha in Sukhavatî sein, die Nebenfiguren wären dann Padmapâṇi und Mahâsthânaprâpta!

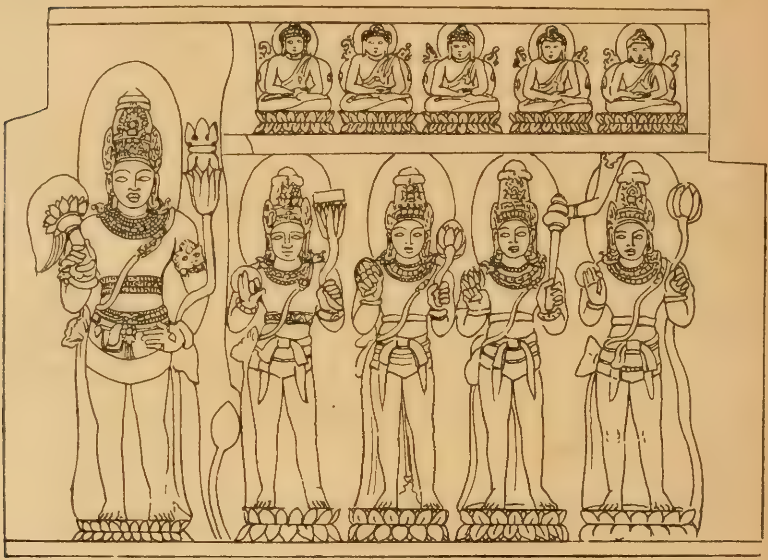
Wir hätten damit den Anfang der Lehre von den Dhyânibuddhas — den meditativen Buddhas vor uns, welcher die Grundlage der Lehre des Mahâyâna bildet.

Schon die südliche Schule kennt vier Stadien mystischer Beschauung (Sanskrit: dhyâna, Pâli: dschhanâ), welche die nördliche in der Folge zu fünf Stufen steigert. Diese fünf Dhyânas entsprechen in der Kosmogonie einer Reihe von Terrassenhimmeln, den sogenannten Brahmalokas, welche über den niedrigen Himmeln der Götter Devalokas (vgl. oben S. 60) sich erheben. Es kam nun die Theorie auf, daß jeder auf Erden wandelnde Buddha sein mystisches Gegenbild Dhyânibuddha) in einem der Dhyânihimmel habe, von denen jeder wiederum seinen Bodhisattva als Nachfolger habe. So gesellen sich zu den fünf menschlichen Buddhas der gegenwärtigen Weltperiode (Kalpa) fünf mystische Antitypen in den bezüglichen Dhyânistufen mit ihren fünf Nachfolgern (Dhyânibodhisattvas). Es ergibt sich also folgende Entsprechung:

Menschl. Buddhas (Manushib.):	Dhyânibuddhas:	Dhyânibodhisattvas:
1. Krakutschtschanda	Vairôtschana	Samantabhadra
2. Kanakamuni	Akshôbhya	Vadschrapâṇi
3. Kâçyapa	Ratnasambhava	Ratnapâṇi
4. Gautama	Amitâbha	Padmapâṇi
5. Maitrêya	Amôghasiddha	Viçvapâṇi.

Nach Maitrêyas Auftreten als Buddha wird die gegenwärtige Welt zerstört.

Rhys Davids hat darauf aufmerksam gemacht, daß die ganze Theorie, nach welcher je ein menschlicher Buddha aus seinem Spiritus rector (Dhyânibuddha) emaniert, eine gewisse Ähnlichkeit hat mit den Aeonen und Emanationen der gnostischen Kirche und meint, es sei nicht unmöglich, daß diese Wesen ihre Existenz persischem Einfluß verdanken. Merkwürdig ist in dieser Beziehung der Name des Amitâbha



Nr. 98. Bodhisattvas auf der rechten Seite des Altars in Tîn Ṭhâl (Elurâ), nach Jas. Burgess, Report on the Elurâ Cave Temples, ASWI. Vol. V. Plate XX, 1.

»Unermeßliches Licht«, aus welchem Gautama emanierte; er weist aufs entschiedenste auf Berührung mit der altpersischen Lichtreligion hin.

Die Lehre von den Dhyânibuddhas und Dhyânibodhisattvas scheint überhaupt auf der zoroastrischen Lehre von den Fravashis (Fervers) zu beruhen. Nach der Anschauung der Masdayasnier hat jedes Wesen, ob verstorben, lebend oder ungeboren, seinen Fravashi, welcher bei der Geburt sich mit dem Leibe verbindet und nach dem Tode für ihn Fürbitte leistet. Wir hätten also, was zum Lokal der Gândhâra-Schule paßt, iranischen Einfluß deutlich vor uns.

Diese spröden Materialien zu berühren, war nötig, weil nur dadurch die ins Unendliche gehende Wiederholung der Buddhagestalt an den Bauten des späteren Buddhismus begreiflich wird.

Proben dieser Art sind die unter Nr. 98 und 99 dargestellten Buddhas und Bodhisattvas aus dem buddhistischen Felsentempel von Elurâ. Auf Abb. 98 sehen wir oben den Buddhatypus fünfmal wiederholt, vielleicht für die fünf Dhyânibuddhas — alle haben hier die Dhyânamudrâ (die Hände im Schoße aufeinandergelegt), obwohl ihnen sonst — wenn es Dhyânibuddhas sind, außer Amitâbha andere



Nr. 99. Füllung in Tîn Ṭhâl (Elurâ) nach Jas. Burgess, Report on the Elurâ Cave Temples, ASWI., Vol. V. Plate XIX, 6.

Mudrâs zustehen, unten sehen wir fünf Bodhisattvas, in der gewöhnlichen königlichen Tracht, wie in Gandhâra, nur stärker hinduisiert, sie tragen Lotusblumen, einige aber über den Blumen noch besondere Attribute, einer ein Fähnchen; deutlich ist ferner der großgebildete Vadschrapâṇi-Bodhisattva mit dem Donnerkeile über der Blume. Eine sichere Bezeichnung der einzelnen ist leider ebenso unmöglich, wie für die Abbildung 99, auf der acht Bodhisattvas sich um Buddha sitzend gruppieren. Nur zwei neben ihm sind klar: Padmapâṇi durch die Lotusblume und die kleine Amitâbha-Figur im Haar, und Vadschrapâṇi durch die Lotusblume mit dem Donnerkeile darüber und über ihm Mañdschuçrî mit dem Schwerte.

Es beginnt eine rein äußerliche Unterscheidung der stets gleichen, auf demselben Grundtypus der Gestalten —

die sitzenden Bildungen überwiegen allmählich weitaus — ein Spiel mit Attributen. Je nach den veränderten Fingerstellungen, wobei bei hinzutretender Bemalung auch die Farbe des Körpers und des Gewandes wechselt, treten andere Namen in ihr Recht. So entsteht ein unendliches, völlig gleichförmiges Pantheon mit vagen, rein allegorischen Namen und stetem Wechsel der Attribute. Da es nun als eine heilbringende Tat der vorzüglichsten Art betrachtet wurde, möglichst viele Buddhafiguren herzustellen, so verfiel naturgemäß jede künstlerische Betätigung, und in der Folge gab es nur mehr oder weniger gute, mehr oder weniger vom Landesstil beeinflußte Reproduktionen des festgestellten Typus. Reihen von Buddhafiguren wurden nun verwendet zur Verzierung von Tempelfassaden, ganze Felsen in mit Buddhas gefüllte Terrassenreliefs verwandelt, Höhlen mit Buddhastatuen zu Tausenden und in allen Größen ausgefüllt [88].

Damit aber kommen wir auf das im ersten Kapitel Gesagte zurück. Die indische Weltanschauung kennt den Menschen, d. h. das einzelne Individuum, nur als Glied einer Kette von Einkörperungen. Diese Einkörperungen sind Phasen der Seelenwanderung (Sansâra). Sie vollziehen sich in Weltperioden, welche entstehen, aufblühen schlecht werden, vergehen, worauf wieder neue entstehen, um wieder vernichtet zu werden. Für jede Periode gibt es Buddhas, sie erscheinen als Emanationen zahlloser Buddhas der meditativen Sphären: der Dhyânibuddhas. Demgegenüber steht die abendländische Idee des steten Fortschrittes, des steten Besserwerdens, welche die Tatkraft des einzelnen Mannes frei schaffen läßt, während die Summe der Energie der Individualitäten zeitweiligen Rückschritten, Rückfällen in Barbarei ein wirkungsvolles Gegengewicht hält. Es ist ganz dem Charakter jener Weltauffassung angemessen, daß das Kultbild, das Bild des Religionsstifters ins Unendliche wiederholt wird und dadurch seine Individualität verliert. Der Buddhatypus, der einzige Vorwurf von einigermaßen statuarischer Art, welchen man tastend entwickelt und auf Grund fremder Formengebung kanonisiert hatte, wird dekorativ behandelt zum Fassadenschmuck großartiger Tempelbauten, welche die Kosmogonie illustrierend, die Welt meditativer Sphären auf Erden darstellen sollen. Der Großartigkeit dieser Denkmäler beschaulicher Naturbetrachtung gegenüber geht die Gestalt des einen großen Mannes durch Schematisierung und Wiederholung ins Unendliche wieder verloren.

Die Religion hat, wie oben erwähnt, diese Phase in anderer Form durchgerungen: das Gegengewicht war die Rückkehr zu einer Art von Monotheismus mit der im 12. bis 13

Jahrhundert aufgekommenen, freilich auch im Norden nicht allgemein anerkannten Lehre vom Âdibuddha, dem Urbuddha, aus welchem alle anderen emanieren.

Mit den Gândhâraskulpturen ist die zweite Periode der buddhistischen Skulptur in Indien insofern abgeschlossen, als neue künstlerische Motive, neue Prinzipien der Komposition nicht mehr auftreten. Aber auf ein paar Dinge müssen wir noch hinweisen, da sie sicher durch die Vermittlung der Gândhâraschule aus der Spätantike in die buddhistische Kunst übergegangen sind. Es ist bekannt, daß die späte Antike eine Vorliebe für Kolosse hat, auch die buddhistische Kunst hat Kolosse, und zwar sind die beliebtesten Figuren: die Buddhas in lehrender, stehender Gestalt, in liegender in Nirvâṇa eingehend), ferner die Statue Maitrêyas. Ich brauche nur an die durch Ritter berühmt gewordenen Kolosse von Bâmîân zu erinnern, um den Weg zu bezeichnen, von dem aus die buddhistische Kunst diese Darstellungsform übernommen hat [89]).

Noch ein künstlerisches Motiv, welches in den jüngeren Gândhâraskulpturen schon auftritt, muß wenigstens kurz erwähnt werden, wenn es auch schwer ist, bei dem jetzigen Material dasselbe genügend zu erklären. Es ist dies die Lotusblume als Sitz oder eine Art von Untersatz von zwei Lotussen unter den Füßen des stehenden Buddha. Es scheint dies (erstere) Motiv, welches in der älteren (indischen) Kunst nur der Göttin Sirî zugehörte, innerhalb der Gândhâraschule auf Grund indischen Einflusses weiter entwickelt worden zu sein. Bei stehenden Figuren war es vermutlich eine Illustration von schmückenden poetischen Beinamen »der Lotusfüßige« u. dgl., bei den sitzenden stand die Darstellung vielleicht in bezug zu der Lotussitz (padmâsana) genannten Meditationspose. Jedenfalls tritt schon zu Amarâvatî der Buddha stehend auf Lotusblumen uns entgegen (vgl. oben S. 152), und in der heutigen kirchlichen Kunst ist dies Motiv ein ganz gewöhnliches geworden (vgl. Abb. 63, 64, 82, 83, 98, 99).

Von den Bodhisattvas des späteren Pantheons haben zwei entschieden individuellen Charakter und sind dadurch Stoff zu schönen Werken geworden, welche, obwohl über unsere Zwecke hinausgehend, noch erwähnt werden mögen, da sie einerseits zeigen, was die buddhistische Kunst überhaupt als Ideal erstrebte, andererseits, weil daraus die außerordentliche Dauerhaftigkeit des griechischen Buddhaideals sich so recht klar ergibt. Es sind die Bodhisattvas Mañdschuçrî und der schon erwähnte, später ungemein reich entwickelte Padmapâṇi.

Mañdschuçrî, dessen Name etwa »lieblichen Glanz habend« bedeutet, war vielleicht eine historische Persönlich-

keit; nämlich der Begründer der Kultur in Nêpâl. Im System der nördlichen Kirche erscheint er als Repräsentant jener transzendentalen Weisheit, welche, wie erwähnt, das Ziel der Mahâyânaschule ist.

Seine Attribute sind das Schwert »des Wissens«, welches er mit der rechten Hand schwingt, um die Wolke der Finsternis (andhakâra) des Geistes zu spalten und in der linken Hand ein Buch, welches meist auf Lotusblumen ruht.

Zu den schönsten Proben spätbuddhistischer Skulptur gehört das im Königlichen Museum für Völkerkunde aufgestellte Relief eines aus Java stammenden Mañdschuçrî, welches nach der beigegebenen Inschrift im Jahre 1265 çaka, d. h. 1343 nach Christus vom König Âdityavarmâ errichtet worden ist (vgl. Abb. 100).

Der Bodhisattva sitzt auf einer großen Lotusblume, an ein breites Kissen gelehnt, nach altindischer Art mit hochgezogenen Beinen, in vollem Festschmuck. Er trägt eine reichverzierte Krone, Ohrschmuck mit herabhängenden Ketten (vgl. den Ohrschmuck der unter Abb. 89 abgebildeten Bodhisattvafigur aus Gandhâra), Hals- und Brustketten, Gürtelkette, Ober- und Unterarmringe, Finger- und Zehenringe. Aus der Krone heraus hängen zu Strähnen gewickelte Locken. Das Oberkleid liegt in einem schmalen Streifen um die Brust von der linken Schulter nach der rechten Seite, das Unterkleid schließt sich glatt an die Füße; es ist reich mit sehr interessanten Mustern verziert (vgl. Abb. 26). Der Körper ist wohlgeformt, voll, weichlich; die Brust und Rippengegend rund und ohne Gliederung von Knochengerüst oder Muskel. Die Füße sind des Gehens ungewohnt, sohlenweich und fast ins Unmögliche zusammengepreßt. Der Körper, im ganzen voll lieblicher, fast weiblicher Schönheit, trägt den Charakter übernatürlicher Entwicklung, welche nicht aus der physischen Energie des dargestellten Wesens hervorging. Der erhobene Arm hält nur das Schwert hoch, aber er haut nicht, er dient nur dazu, das Attribut zu halten.

Das Gesicht zeigt in seiner ganzen Anlage den von früher (S. 141 ff.) bekannten Buddhatypus in großer Reinheit; die Formengebung der Gândhâraschule ist noch wohl erkennbar. Der Charakter meditativer Ruhe wird erreicht durch die fast völlig geschlossenen Augen, den ins Genick zurückgedrückten Kopf, so daß der ungemein schematisch gebildete, fleischige Hals stark hervortritt. Der Mund ist groß, aber nicht breit, die Unterlippe voll, die Oberlippe in den Winkeln fast bis zum Lächeln hochgezogen. Das Lächeln aber scheint überwunden und völlige Ruhe eingetreten zu sein.

Am besten wird der Kopf charakterisiert durch die



Nr. 100. Altjavanische Relieffigur des Bodhisattva Mañdschuçrî, nach der Inschrift 1265 çaka: 1343 n. Chr. aufgestellt. Original im Berliner Museum.

Merkmale der vierten und höchsten Stufe der Meditation (Dhyâna). Nach der Auffassung der südlichen Kirche sind die einzelnen Dhyânas also:

1. Das erste Dhyâna ist ein Zustand von Freude und Glück, welche entstanden sind aus dem Leben in der Einsamkeit, doch voll von Betrachtung und Forschung, nachdem der Religios sich von aller Sinnlichkeit und Sünde befreit hat.

2. Die zweite Dhyânastufe ist ein Zustand von Freude und Glück, entstanden aus tiefem Seelenfrieden ohne Betrachtung und ohne Forschung, welche beide überwunden sind; es ist das Zuruhebringen des Denkens, die Herrschaft der Beschauung.

3. Die dritte Dhyânastufe ist der Zustand, in welchem der Religios geduldig wird durch Freude und durch Austilgung jeder Leidenschaft, fröhlich und bewußt der Freude, welche den »Würdigen« (arhat) anzeigt: geduldig, erinnernd, glücklich.

4. Die vierte Dhyânastufe ist die Reinheit in Gleichmut und Erinnerung, ohne Sorge und ohne Freude, nachdem die vorhergegangene Freude und Sorge aufgehoben sind durch die Beseitigung dessen, was Freude macht, und nach Beseitigung dessen, was Kummer bereitet.

Die Lotusblumen, auf welchen sonst (auf modernen Darstellungen aus Tibet usw.) das Buch ruht, sind zur Verzierung des Hintergrundes verwendet. Die geschmackvolle Anordnung der mit großem Naturverständnis malerisch dargestellten Blätter und Knospen weist noch auf die altindische Art (vgl. oben S. 19). Vier kleinere, der Mittelfigur nahezu gleiche Mañdschuçrîgestalten umgeben die Hauptfigur, oben und unten, rechts und links. Es sind nach Analogie tibetischer Bilder offenbar andere Existenzformen des Bodhisattva gemeint. Dadurch erhält das Relief die stelenartige Anlage, welche wir schon in Gandhâra (vgl. oben S. 122) vorfanden, welche auch in der Malerei der nördlichen Schule fortlebt; die Nebenfiguren würden auf einem tibetischen Bilde mit der Hauptdarstellung in den fünf heiligen Farben variieren: da Mañdschuçrî meist rot dargestellt wird, bleiben über: Weiß, Gelb, Grün, Blau [90]). Diese Farben müssen, nach der Auffassung der modernen Malerei, auf den Bildern in gewissem Gleichgewicht stehen; vor allem dürfen die blauen (zornigen) Formen der Gottheiten nicht überwiegen.

Mândschuçrî kann, wie wir gesehen haben, gewissermaßen als Personifikation der Meditation aufgefaßt werden.

Padmâpâṇi, der »Allererbarmer«, ist, wie oben erwähnt, eine Emanation des Amitâbha: aus einer Lotusblume zur Erlösung der Menschheit auf die Erde gekommen, wirkt er, alle Gebrechen, allen Jammer austilgend in allen kreatürlichen Reichen, so daß die Höllen sich leeren. Dann kehrt er auf seinen Thron zurück, aber bald sieht er, wie das Elend wieder beginnt, die Höllen sich wieder füllen. Aus Schmerz darüber zerplatzt ihm der Kopf usw.

Durch die Gleichsetzung dieses Wesens mit der chinesischen Göttin des Erbarmens Kuan-Yin hat sich ein inter-

essanter alter Typus gebildet. Ich rede nicht von den rein chinesischen (weiblichen) Darstellungen dieses Bodhisattva, auch nicht von den vielverbreiteten dreizehnköpfigen, sondern von einem Typus, welcher, obgleich auf indischer Formengebung beruhend, doch völlig aus dem Kanon herausfällt. Der Bodhisattva sitzt dann, lebhaft bewegt, mit hochgezogenem rechten Fuß; die rechte Hand liegt mit dem Ellbogen auf dem rechten Knie, der Kopf ist schmerzvoll in die rechte Hand gesunken, die linke ruht nachlässig auf dem linken herabhängenden Fuße. Schmuck und Tracht, Typus des Kopfes usw. bleiben indisch [92]). Das Museum für Völkerkunde besitzt an solchen Darstellungen des Padmapâṇi nur ein paar Bronzen, offenbar Repliken eines alten und berühmten Werkes.

Diese beiden Gestalten habe ich noch erwähnt, um zu zeigen, wie nahe die nordbuddhistische Kunst an die bloße Personifikation herangekommen ist. Das rein geistige Element wiegt so vollständig über, daß die menschliche Gestalt ein bloßes Schema geworden ist. Bei diesen beiden Bodhisattvas aber bleibt wenigstens noch eine Spur von Persönlichkeit, welche bei weiteren Darstellungen, über die noch ein paar Worte gesagt werden müssen, völlig erlischt. Die älteste Personifikation dieser Art ist die Göttin der transszendentalen Weisheit Pradschñâ paramitâ (Tib. Sher-p'yin-ma), welche übrigens stilistisch wie im Kult unbedeutend ist [92]).

Die äußersten Ausläufer dieser massenhaften Reproduktion von Schemen zeigen uns eine merkwürdige Entartung nach zwei Seiten hin. Einerseits reichen die Glieder nicht mehr aus, um alle die Attribute zu tragen, die Figur erhält mehrere Arme, mehrere Köpfe: sie redupliziert sich in sich selbst. Die buchstäbliche Darstellung alter Epitheta der Kraft und des Glanzes hat wohl den Anlaß gegeben: Wörter, wie sahasrabâhu »der tausendarmige, d. h. der die Kraft von Tausenden hat« usw., haben eine rein äußerliche Auffassung erhalten. Die altindische, aus Vorderasien entlehnte Methode, einfache Menschengestalten mit Anhängen von Attributen zu bestimmen, an sich schon ein ganz unkünstlerischer Standpunkt, artet nun ins Widerwärtige aus. Damit ist die eigentliche Kunst — welche auf Grund fremder Formen immerhin imstande war, ein paar Idealbilder tastend zu versuchen: Buddha, Mañdschuçrî, Padmapâṇi — abgeschlossen, die Gestalt wird eine bloße Hieroglyphe, deren Ausstattung mit mehr oder weniger Attributen den Namen irgendeines religiösen Zustandes usw. ergibt. Andrerseits aber löst man von den Hauptgestalten bestimmte Eigenschaften ab, welche als besondere Bodhisattvas — männliche und weibliche — auf-

treten; eine dieser Göttinnen des spätesten Buddhismus ist die »siegreiche Göttin des die Intelligenz haltenden Scheitelknorrens 93) des allerherrlichst Vollendeten«.

Die Gottheiten, Bodhisattvas und Buddhas werden, wie wir gesehen haben, schon in Gandhâra zu Gruppen — zu drei, zu fünf, zu acht — dargestellt, und es scheint, als ob diese Anordnung auf ihre Attribute Einfluß hätte: kompositionelle Ausgleichungen sind sicher vorhanden.

Das Pantheon der nördlichen Schulen des Buddhismus in Tibet, China und Japan ist das riesenhafteste der Welt, aber endlos gleichförmig. Kaum eine Gestalt hat wirkliches Leben. Es ist nun interessant, wie dies endlose System von Schemen, welche mit leichten Variationen, in Handstellung, Attributen und Farben sich stets vermehren, in Tibet, China und Japan durchbrochen worden ist. Es geschah dies durch die Darstellung des Mönches in China und Japan, durch das Porträt der Hierarchen in Tibet. In China und Japan artet die Mönchdarstellung, welche zweifellos mit einem Idealporträt der Hauptapostel (Sthaviras) und der alten Zauberer begann, in die Karikatur aus; in Tibet aber hat sich aus dem Idealporträt das wirkliche Porträt entwickelt. Wir haben gesehen, daß die Bodhisattvas sich stets in den Hierarchen Tibets inkarnieren — Padmapâṇi ist im Dalailama wiedergeboren usw. —, die Bodhisattvas aber sind ewig die nämlichen, aber die einzelnen Inkarnationsstufen der Heiligen bieten Variationen in ihrer Individualität. Das Porträt der Großlamen Tibets bildet eine höchst interessante Reaktion gegen den Schematismus der Götterregionen. Das Göttliche in irdischer Hülle kommt in manchen Fällen in köstlicher Weise zum Durchbruch: die Gestalt bleibt schematisch und kommt aus dem Kanon nicht heraus, aber die Köpfe dieser Hierarchen sind auf den Bronzen und Miniaturen der kirchlichen Kunst meist von wirklichem Kunstwert.

Eines der vielen guten Stücke dieser Art, welche das Museum für Völkerkunde besitzt, ist die reich vergoldete Bronze des Kirchenfürsten von Tra-shi-lhum-bo (b Kra-shis-lhun-po) Pal-dän-ye-she (dPal-ldan-ye-shes), gestorben in China 1779, vgl. Abb. 101. Das Porträt dieses interessanten Mannes ist von erstaunlicher Frische und Wahrheit. In dem derb angelegten, aber vortrefflich angeordneten Gewande lassen sich noch die letzten Ausläufer der Gandhâraschule erkennen. Der politischen Machtstellung der Hierarchie Tibets entspricht es, daß die Bilder der Großlamen unter den verehrungswürdigen Objekten an erster Stelle stehen: die Roheit und dauernde Religionsfähigkeit seiner Bewohner hat sie vor dem Schicksal bewahrt, auszuarten zu dem, was in China und Japan einen prächtigen Abschnitt der buddhistischen Kunst bildet: es ist dies die Mönchskarikatur.

Das individuelle Element, welches in den Lamenporträts zum Vorschein kommt, geht über indische Verhältnisse hinaus: es weist auf die Kulturzustände hochasiatischer



Nr. 101. Vergoldete Bronze aus Tibet; nach der auf der Rückseite befindlichen Inschrift: Porträt des Großlama von Tra-shi-lhun-po Pal-dän-ye-she (dPal-ldan ye-shes) 1737 bis 1779. Das Almosengefäß in der linken Hand ist aus Lapis lazuli. Höhe 14 cm. Original im Berliner Museum.

Völker hin. Wenn es richtig ist, daß unter den Issedonen [94] des Herodot die Tibeter zu erkennen sind, so gibt uns der moderne buddhistische Kult eine wahre Musterkarte der

Kulturstufen jenes hochasiatischen Volkes, dessen Geschicke in so merkwürdiger Weise an die Indiens geknüpft sind, von der Zeit ab, wo die Griechen zum erstenmal über Indien genauere Kunde erhalten haben. Auf den lamaistischen Altären erscheinen neben den Resten eines barbarischen Kultus — Trompeten aus Menschenschenkelknochen, Opferschalen aus Schädeln, Trommeln aus Kinderkalvarien — Buddhabilder, in denen Reste spät antiker Kunstelemente, immer noch mächtig anregend, ein mystisches Dasein führen, daneben aber auch die Idealporträts der alten indischen Paṇḍits und ihrer Nachfolger, der Lamas, mit ihren intelligenten — oder wenn man will — verschmitzten Gesichtern. Überlegt man aber, daß sie die Vertreter der Kultur in jenen barbarischen Ländern gewesen sind, daß sie es vermocht haben, die wildesten Eroberer und Weltenstürmer der Erde, die Mongolen, zu bändigen und für immer unschädlich zu machen — und zwar ohne einen eigentlichen Religionskrieg —, so kann man sich nur freuen, daß auf unmittelbar übertragenen antiken Formen diese köstlichen Porträts zur Darstellung gelangen konnten.

Die Verwendung, Umstellung usw. alter heiliger Typen zu karikierenden Abbildungen hat sich aber auch alter Kompositionen bemächtigt. Dazu gehört in einem mir bekannten Falle die Darstellung des Nirvâṇa. Eine Skizze, Abb. 102, nach einem japanischen Bilderbogen zeigt in diesem Schema den Tod eines Lebemannes. Seine zahlreichen Freundinnen und selbst ein Schoßhündchen geben ihrem Schmerz über den Tod des Gentlemen, der größer als sie alle vor ihnen liegt, deutlichen Ausdruck.

Ich möchte mir bei dieser Gelegenheit die Frage erlauben, welchen Nutzen das ästhetische Hin- und Hergerede über »japanische Buntdrucke« hat, solange die Hauptsachen uns unbekannt sind, solange wir nicht in der Lage sind — wie es hier zufällig glückt — den Witz zu verstehen?

Was die formelhaft erhaltenen antiken Elemente betrifft, so tritt hier außerhalb Indiens eine merkwürdige Erscheinung auf, welche schon oben bei Erwähnung des indischen Schmuckes etwas gestreift wurde. Die fremden Formen gehen in Indien in das Nationale auf, mannigfach umgestaltet, haben sie ein langes, viel variiertes Weiterleben, welches bis in die brahmanische Kunst des Mittelalters hineinreicht [95]), während in den außerindischen Ländern der aus den Gandhâraskulpturen herausentwickelte Kanon sich fester erhält. Man beachte nur die noch streng antiken Elemente in den javanischen Buddha- und Bodhisattvaköpfen Nr. 76 und Nr. 100 gegenüber den Gandhâratypen Nr. 72, 73 oder die japanisch-chinesische Gewandanordnung Nr. 80, 84. Die

ganze Erscheinung hängt mit einer anderen zusammen, welche, wie ich glaube, den gelehrten und hierarchischen Charakter des nördlichen Mönchtums begründete — mit der Sprache. Die südliche Schule behielt die Pâlisprache, weil die im eigentlichen Indien gang und gäben Prâkritadialekte sich zur Not noch verstanden und die Kulturentwicklung eine gemeinsame war. Übergänge zwischen den Prakrits waren ebenso sicher vorhanden, wie zwischen den heutigen Idiomen arischer Abstammung im nördlichen Indien. Die Völker des Pandschâb aber waren der brahmanischen Entwicklung nicht gefolgt (vgl. oben S. 7), und wenn auch in einigen der Herrschaft der Indoskythen unterstehenden Ländern arische Dialekte gesprochen wurden, so gingen sie doch sicher stark auseinander. Dazu kamen die zahlreichen,



Nr. 102. Japanischer Buntdruck, den Tod eines Lebemannes darstellend, vgl. Nr. 54, 55. Original im Berliner Museum.

geradezu allophylen Bewohner des indoskythischen Reiches, Hellenen, Yue-tschis, die Stämme Dardistâns, Kaschmîrs, Persiens, ferner Osttürken usw. Deshalb war die damals bereits ausgebildete Gelehrtensprache des Nordens, das Sanskrit, in Dschâlandhra als Idiom für die heiligen Texte gewählt worden. Es hat von da ab, selbst bei den Lamas Tibets und der fernen Mongolei, eine künstliche Fortexistenz geführt, welche von mancherlei Mißgriffen freilich nicht frei war. In beiden Fällen verhüllte die klassische Form den stärkeren Verfall der ursprünglichen Lehre. Die einzigen individuellen Elemente, welche uns begegneten, sind die Lamenporträts. Sie sind aber dargestellte Personen, nicht Darsteller. Es fehlen Künstlernamen. Die Formengebung ist fremd, ein fremdes Volk ließ die bedeutendsten Werke herstellen, noch heute sind kunstgewerbliche Beschäftigungen in den Händen von abgeschlossenen, durch Volksmischung entstandenen Kasten. Daraus geht hervor, daß die Kunst nicht

populär war, daß das indische Volk in Masse den Dingen fremd gegenüberstand Der Kern des Hindûtums, das Bauerntum, blieb immer auf primitiver Stufe. Wer eine Figur schnitzen kann, ist primitiven Völkern schon ein Zauberer. Wie mußte es wirken, wenn der fremde Künstler unerhörte Bauten mit stilsicherem Dekor, Mischwesen usw. bedeckte oder es gar zuwege brachte, das Bild des allverehrten Erlösers »aus dem Himmel« wieder zu holen! So ist es verständlich, warum der tibetische Historiker Târanâtha die alten Bauten durch Yakshas (Feen) und Nâgas (Schlangendämonen) herstellen läßt. Darunter sind die fremden Künstler verborgen. Eine durch analoge Tatsachen begründete verwandte Situation ergab sich im germanischen Mittelalter. Die Baumeister der ersten Dome waren meist Fremde, sie galten dem Volk als übermenschliche Wesen, als im Bund mit dem Teufel. Mehr wie ein Monument frühmittelalterlicher Baukunst oder Plastik hat in der Sage eine Erklärung erhalten, welche, von dem humoristischen Element abgesehen, an die oben erzählte Dschâtakafabel erinnert. Die Tatsache, daß daneben auch direkt griechische Künstleranekdoten übertragen wurden, gehört in die Literaturgeschichte.

Ein indisches Element, welches bald sich einstellt, ist, wie wir gesehen haben, die Wiederholung derselben Formen: sie geht mit derselben Erscheinung in den Texten parallel; die mystische, magische Macht des wiederholten ritualen Textes, in Indien immer hochgeschätzt, hat in der späteren buddhistischen Literatur alles aufgelöst. Die Wiederholung der Motive verursachte auch die Auflösung der buddhistischen Kunst.

Sich vollständig von bestimmend geltenden Attributen zu befreien und den Charakter eines mythologischen Wesens durch entsprechende Darstellung des Körpers zum Ausdruck zu bringen — wie es in Athen der höchsten Blütezeit gelang — ist natürlich nicht erreicht worden. Doch fehlen Ansätze dazu nicht, dem Inder lag bei seinem warmen Naturgefühl die Sache nicht so ganz fern. Betrachten wir die Darstellungen des Nâga's und besonders der Nâgî's, wie sie uns die Reliefs zu Amarâvatî (Abb. 5) und die Gemälde von Adschaṇṭâ (z. B. Griffith, Ajanta. I, Pl. 12) zeigen, so können wir in den übermäßig gewundenen Körpern den Versuch nicht verkennen, in den menschlichen Körper die Eigentümlichkeit des glatten Schlangenleibs zu legen. Das alte Attribut — Schlangenhaupt im Nacken — war natürlich trotzdem nicht zu entbehren.

Die Skizze über die Gandhâraschule ist im obigen soweit geführt, als es mit dem vorliegenden spärlichen Material möglich war, sie ist ein Programm, welches lange andauernde

Arbeit verlangt, das entscheidende Wort fehlt noch, die ausführliche Bearbeitung kann nur in Indien geschehen: in erster Linie in den Museen von Peschaur und von Lahor.

Als Resultate der obigen Ausführungen kann etwa das Folgende angegeben werden:

1. Begabung zur bildenden Kunst ist bei den indischen Ârya s nur in geringem Maße vorhanden. Es fehlt die Fähigkeit, plastisch ausgebildete Gestalten zu entwickeln, es fehlt das Gefühl für maßvolle Komposition. Dagegen macht sich eine kräftige poetische Anlage geltend, welche unter dem Einflusse der Tropennatur gern dem Naturleben Bilder entnimmt und zum Schaden der Komposition breit, idyllenartig, mit feiner Betonung des Charakteristischen ausführt. Die durch spekulative Schulung geschärfte Beobachtungsgabe führt zu Situationshumor, welcher die starken Unterschiede der verschiedenen Volksklassen mit Glück schildert, ja auch an religiöse Vorstellungen sich wagt, trotzdem aber bleibt die ganze Gedankenwelt immer der religiös-philosophischen Auffassung unterworfen. Der Charakter des Volkes schwankt zwischen Sinnlichkeit und Pessimismus.

2. Die griechischen Einflüsse, welche die Kunst der Açokaperiode zeigt, liegen im Geleise einer älteren, sehr energischen Beeinflussung durch die Iranier. Diese Vermittlerrolle des Perserreiches ist im allgemeinen durch Herodot und Ktesias charakterisiert.

3. Vorderasiatische Formen — das Attribut des Donnerkeils, die sogenannten orientalisierenden Tiere — dienen dazu, dieser älteren Schule die Typen für die Hindûgötter und die übrigen Geschöpfe der Mythologie zu schaffen. Die Wundertiere Indiens bei Herodot, Ktesias usw. gehören hierher, vgl. S. 42 ff. Die Flügel der Mischwesen erscheinen bald in Aktion (vgl. S. 47, 52), bald als Flammen.

4. Die Gandhâraschule repräsentiert eine lange Entwicklung, welche mit antiken (heidnischen) Formen beginnt und mit christlichen zu enden scheint. Die erhaltenen Reliefs sind wohl meist Repliken alter Musterkompositionen, welche vollkommen auf griechischen Kompositionsgesetzen aufgebaut sind, vgl. der Bodhisattva am Tore S. 97. Stilistisch ist die Gandhâraschule von der älteren beeinflußt, vgl. die Nâtschmädchen S. 104, persische Säulen S. 121, 122.

5. Griechische Gottheiten im Sinne der Alexandrinerzeit (Lokalgottheiten) sind in Gandhâra nachweisbar: der Torgott S. 93, die Erde S. 97, die herabblickenden Götter, welche vielleicht ein Datum enthalten S. 121. Latent vorhanden sind folgende griechische Götter: Zeus S. 90, Eros S. 85, Paignia S. 130, Silenos, Satyren S. 85, Ge S. 97, Nike (?)

S. 105. Direkt als griechische Göttin ist dargestellt Athene Promachos. Als Vorlage zu Buddha diente Apollon S. 140.

6. Diese griechischen Bildungen haben auf die Texte der nördlichen Schule entschiedenen Einfluß ausgeübt, vgl. Vadschrapâṇi S. 90 ff., die Mahâpṛithivî S. 97. Gewisse Texte (z. B. Lalitavistara) sind wie Beschreibungen von Reliefs oder Bildern.

7. Der Buddhatypus, welcher in China als der des Königs Udayana gilt, geht mittelbar auf den Gandhâratypus zurück, S. 148.

8. Die Typen der Gandhâraschule, wie die griechische Kompositionsart sind der buddhistischen kirchlichen Kunst verblieben und in der buddhistischen Schule Tibets, Chinas und Japans heute noch nachweisbar [96]). Die ikonographischen Texte der kanonischen Literatur Tibets, ferner die in chinesischen illustrierten Enzyklopädien aufgehäuften Materialien und gewisse Teile der Tantra-(Sanskrit-)Literatur, müssen zur Herstellung einer im obigen nur skizzierten Typengeschichte, natürlich an der Hand der Monumente, durchgearbeitet werden.

9. In vielen Skulpturen der Gandhâraschule tritt das malerische Element so stark hervor, daß man daran denken kann, eine alte Malschule, deren äußerste Ableger etwa die tibetische kirchliche Malerei repräsentiert, sei in Gandhâra vorhanden gewesen, vgl. Nimbus S. 83, und die Reliefs »Die Flucht des Bodhisattva«, »Die Geburt des Gautama« S. 105, 125. Vgl. dazu F. W. C. Müller, Japanisches aus Java, Feestbundel aan Dr. P. J. Veth aangeboden S. 223 und St. Julien, Hiouen Thsang 1894, S. 223. I, 110.

Anhang I.

Noten.

Indem ich die zweite Auflage meines »Handbuches« dem Publikum übergebe, muß ich auf die Schwierigkeiten hinweisen, welche die Popularisierung eines Gegenstandes haben muß, welcher wissenschaftlich erst in den Anfängen steht. Besonders schwierig war für mich die chronologische Frage, da ich die strittigen Punkte unmöglich auf so kleinem Raume darlegen kann, sondern irgendwie abrunden muß. Deshalb habe ich dieser Auflage Anmerkungen angefügt, welche keineswegs erschöpfend sind, sondern nur das Nötigste bringen sollen. Naheliegende Verweise, welche in der angeführten Literatur leicht gefunden werden können, habe ich nicht aufgenommen.

Besonderen Dank habe ich zu sagen den Herren V. A. Smith in Gorakhpur und James Burgess in Edinburgh, welche durch briefliche Mitteilungen, Verbesserungen, Verweise und Ergänzungen meine kleine Arbeit erheblich gefördert haben.

1) S. 1. Vgl. besonders Kuki Ryūichi, The source of Japanese art, Hansei Zasshi 12, 1; 1897, 10—13. Die brahmanische Kunst, soweit wir sie jetzt kennen, fußt in ihrem figurativen Teil wesentlich auf buddhistischen Elementen, so zwar, daß die çivaïtischen Gestalten mit dem nördlichen Buddhismus gleichzeitig entstanden und in ihren Typen bestimmt scheinen, während die Ikonographie des Vishṇu-Kultus nur umgedeutete buddhistische Elemente enthält. Noch abhängiger vom Buddhismus ist aber der figurative Inhalt der Dschainakunst. Wie weit diese Anschauung durch das, was sich Oldenburg, Vostočnyja Zamètki 359 und Note 3, von neuen Aufgrabungen verspricht, modifiziert werden wird und kann, bleibt der Zukunft anheimgegeben.

2) S. 4. Kandschur, Tibetisch geschrieben: bKa-ₙgyur, das »übersetzte Wort Buddha's« ist der Titel der kanonischen Literatur Tibets. Die Berliner Staats-Bibliothek besitzt außer einigen (27) Einzelbänden der Pekinger Ausgabe von 1410 ein komplettes handschriftliches Exemplar in prachtvoller Ausführung in 108 Folianten. Die reich verzierten Deckel desselben enthalten in Gold und bunten Farben ausgeführte Götterdarstellungen, welche alle mit Namen bezeichnet sind. Es wäre eine verdienstvolle und für die Sektengeschichte wichtige Aufgabe, diese Bilder mit dem Inhalt der Bände zu vergleichen. Die Vergleichung der tibet. Götter-Atlasse (Pantheon des Tschangtscha Hutuktu, die fünfhundert Götter von Nar-thang etc.) mit dem von Hoffmann herausgegebenen

»Buddha-Pantheon von Nippon«, sowie mit den von A. Foucher beschriebenen nepales. Miniaturen, wäre eine zweite Aufgabe. Der Tandschur, Tib. bsTan-ogyur wörtl. »die übersetzte Lehre« bildet gewissermaßen den Kommentar zum Kandschur: er ist in Berlin in einer schlechten Ausgabe (Nar-thang-Druck) in 225 Bänden vorhanden: gerade dieses Werk enthält aber viel kunstgeschichtliches Material. Wertvoller als die Tibet. Quellen sind natürlich die indischen Miniaturen — und nicht zu vergessen die japanische Tradition, die, wie ich hier kaum beweisen kann, in vielen Fällen die ältesten Formen bewahrt hat.

3) S. 8. Ich kann nichts besseres tun als den Leser auf Lucian Scherman's Rezension von Oldenburg's Buddha, 3. Aufl. 1897, in der Deutschen Literatur-Zeitung Nr. 5, 1899, 177 ff. zu verweisen. Merkwürdig ist, daß dem Eifer gegenüber, Buddha's System als Nachbeterei der Brâhmaṇas hinzustellen, niemand daran denkt, daß alle brahmanische Philosophie pro domo (für die Brâhmaṇakaste) arbeitet, daß ferner bei dem Gezerre über rein religiöse Fragen die kulturgeschichtliche Bedeutung des Buddhismus vergessen wird. (Vgl. Ehrenreich in Zeitschr. f. Ethnologie 1897, V 171.) War Buddha nur der Nachbeter der Brâhmanas, woher dann der Erfolg? Er scheint doch eine ungewöhnliche Persönlichkeit gewesen zu sein!

4) S. 12. Der Geburtsort Buddha's ist jetzt gefunden, vgl. Oldenberg, Buddha 3. Aufl. und die oben 3) erwähnte Rezension, G. Bühler, Anz. kk. Ak. Wiss. Wien 1897, 319 ff., EI. V, I; 1898 weitere Literatur vgl. Or. Bibliographie XI, 1, 1898, S. 64 1257—8; 2, S. 218 4129; S. 219 4149, 4152 etc. Im übrigen ist über Buddha's Familienverhältnisse wenig Sicheres bekannt, selbst der Name seiner Gattin Yasodharâ »die Mutter Râhula's« ist rekonstruiert vgl. Rhys Davids, Buddhism., 17. Aufl., übers. v. A. Pfungst, S. 58. Ich gebe einen kurzen Bericht der Legende, da diese für archäologische Zwecke allein in Betracht kommt.

5) S. 16. Vgl. Senart, JAs. 8, 5, 269—30; Compt. rend. 13, 158/60.

6) S. 17. Vgl. A. Cunningham, ASI. (Rep.) V, 1872—3, Pl. XLV, XLVI 187, 188. Interessante Kapitelle mit solchen Geschöpfen bei J. Burgess, Cave-temples of India Pl. XVI, Pl. XCVI.

7) S. 18. Ich erinnere hier nur an den Kentauren zu Gayâ; Râjendra Lâla Mitra, Buddhagayâ Pl. XLV, Fig. 12. Kentauren finden sich auch später, als der Gandhâra-Einfluß faßbarer auftritt und es ist dann unmöglich zu beweisen, woher sie stammen, EI. II, Pl. II Fig. b. Die dort auffallenden Schürzen sind wohl als Blätter aufzufassen und haben eine merkwürdige Parallele in dem Relief JIAI. VIII 1898 Nr. 63, Pl. 17, 1. Das Dschainarelief ist übrigens ein Gegenstück zu der Abb. 19. Daß die menschengesichtigen Stiere auf dem Dschainarelief die Kentauren als Repräsentanten der Tierwelt im Sansâra gelten, beweist die ostasiatische Tradition, welche die Tiryagyoni's als Kentauren darstellt.

8) S. 18. Ursprünglich sind die Flügel nur äußerlich angehängte Symbole der Schnelligkeit. Vgl. im übrigen zur Sache meine Notizen in der Festschrift für Prof. Veth, Leiden, S. 224 und 222, Note 3. Eine Reihe von diesen gehörnten Flügelwesen (gehörnte Löwen etc., das sog. Ki-lin) haben sich in der ostasiatischen Kunst getreulich erhalten. Die Flügel werden aber als Flammen aufgefaßt.

9) S. 18. W. Simpson, The buddhist praying-wheel, Lond. 1896. S. 15 Note 2 und die dort zitierte Abhandlung; Goblet d'Alviella, Migration des Symboles 1891, S. 294 ff. Vgl. auch G. Bühler EI. II, 312.

10) S. 20. Fergusson, History of Indian and eastern architecture S. 50.

11) S. 20. In Nepâl und Tibet (tschaitya = Tib. mtschʻod-rten, spr. tschhor-ten) wird das Wort im Sinne von Stûpa gebraucht vgl. Note 10. Vgl. zur Sache J. Burgess Cave-temples of India p. 174.

12) S. 24. Bühler, Votive inscriptions from the Sānchī stūpas El. II, 1892 S. 87 ff.

Eine Inschrift auf dem südlichen Tore erwähnt, daß der damit bezeichnete Block sei »die Gabe des Ânanda«, des Sohnes des Vasishṭa unter der Regierung des Çrî Çatakarṇî (um 140 v. Chr.).

13) S. 27. Bei dieser Gelegenheit gestatte ich mir, dem k. k. österreichischen Handelsmuseum in Wien meinen Dank abzustatten, dafür, daß es mir die Photographien von Adschaṇtâ, welche vor dem Erscheinen von Griffith' Publikation die einzige Quelle waren — die in Berlin nicht vorhanden war —, zur Benutzung übersandte

14) S. 30. Vgl. Hultzsch, Bharhut Inschriften ZDMG 40, 58—76 Nr. 10, 11.

15) S. 32. Der Reihe nach: Nauclea cadamba, Mimosops elengi, Pandanus odoratissimus, Pentaptera arjuna.

16) S. 33. Um daran zu erinnern, wie sehr dieses Schönheitsmotiv im indischen Sinne betont wird, möchte ich noch darauf hinweisen, daß unter den wohltätigen Handlungen (Tamil aṛam) der Tamil-Moralisten neben Brunnengraben, Hospitäler bauen, Brâhmaṇas speisen auch aufgeführt wird, »den Frauen Palmyrapalmstreifen (kâdôlei) schenken«, damit sie mit diesem spiralig zu Scheiben gerollten Material ihre Ohrlöcher ausweiten können, um großen und vornehm aussehenden Schmuck (tòḍu, Mal. tòḍa) zu tragen. Vgl. Rottler, Tamil-English Dict. s. v. aṛam. Zur Sache vgl. ferner Edgar Thurston, Madras Government-Museum Bulletin Vol. II, Nr. 2. 1898. Pl. XXII, XXV, S. 123 ff.

17) S. 34. Sanskrit drâkshâ ist ῥάξ; mṛidvikâ, mṛidvî ist eine Neubildung. Über die wahrscheinliche Entlehnung von βότρυς ins Chinesische vgl. Hirth, Fremde Einflüsse in d. chines. Kunst S. 15; 28 Note 1.

18) S. 38. Welchen Sinn hätte die Darstellung der Dschâtaka's, wenn, wie Minaev seltsamerweise aus der Inschrift Bhagavato okaṃti statt Bodhisatasa o. zu Cunningham, Bharhut Pl. XXVII schließt, die Bodhisattvatheorie nicht existierte? Vgl. Oldenberg ZDMG LII, 613—94 (641). Ich finde, daß dem Laien schon damals die feinere dogmatische Unterscheidung unbequem war, und daß uns diese Inschrift den Ansatz zur Vergöttlichung und Mythenbildung zeigt, welche ja tatsächlich später erfolgte.

19) S. 40. Manu: striyaḥ çriyaç tscha geheshu.

20) S. 40. Der tamilische Dichter aus der Weberkaste Tiruvaḷḷuvar nennt die Frau in vollem Putze »die mit Heeresmacht angreifende Göttin Çrî« Kuṛal V, 1082, dabei ist aber nicht etwa an eine bewaffnete Form der Göttin zu denken sondern an eine der griechischen Aphrodite Nike parallele Anschauung.

21) S. 40. Cunningham, Bharhut Pl. XXI—XXIII. Minaev, Annales du Musée Guimet IV, 1894 gibt eine Untersuchung über die zu Bharhut dargestellten Götter im Vergleich mit den Texten.

22) S. 41. Kubera auf den Yaksha tretend ist ein Typus, welcher sich bis in den Lamaismus und japanischen Buddhismus erhalten hat. Kubera und Virûḍhaka sind zwei der sogenannten Lokapâla's vgl. S. 128 ff.

Überhaupt haben wir hier Keime zu den »vâhana« (»Vehikel«) genannten Wesen vor uns, auf denen die Hindûgötter stehen oder reiten. Vgl. das unter Garuḍa Bemerkte.

23) S. 41. Als Entartung dieser Figuren muß man die allerdings nicht buddhistischen Reliefs von Bhûtêsar (Mathurâ, A. Cunningham, ASI, Rep III, 1871—72 Pl. 11) auffassen. Diese stark erotisch dargestellten Gruppen, welche Curtius AZ, N. F. 8, 1876 S. 95 treffend geschildert hat, haben keine Blütenbäume hinter sich, sie greifen auch lieber nach Toddy-Flaschen, welche ihnen vergnügte Leute von einer Terrasse herabreichen. Eine merkwürdige Parallele in der mittelalterlichen Kunst bilden die auf »dem bösen Prinzip« stehenden Statuen, eine ähnliche zu den vâhana's die mittelalterlichen Personifikationen von Tugenden und Lastern, welche auf Tieren stehen oder reiten; E. P. Evans, Animal symbolism in ecclesiastical architecture 163.

24) S. 41. Fergusson, TSW. Pl. XIII.

25) S. 49. JAnt. 12, 1883 S. 235.

26) S. 53. Vgl. zur Sache B. Jülg, Mongolische Märchensammlung Siddhikür und Ardschi Bordschi Chan, Innsbruck 1868, XI ff.

27) S 53. Fausböll, The Jâtaka together with its commentary II, 1879 S. 243. Englisch jetzt in Cowell's Übersetzung. Vol. II translated by W. H. D. Rouse 168 ff

28) S. 53. Ein wilder Elefant, welcher auf Devadatta's Anstiften gegen Buddha gehetzt wurde, sich aber vor ihm verneigte ohne ihn zu verletzen; non facit hoc jussus nulloque docente magistro: crede mihi, nostrum sensit et ille deum.

29) S. 54. Die frühere Existenz des Buddha.

30) S. 54. Der Name bedeutet »Allzahn«, »Alle beißend«. Sanskrit Sarvadaṃshṭra: es liegt ein Wortspiel mit Sabbaraṭṭha Skt. Sarvarâshṭra »Allreich«, »Alle beherrschend« vor.

31) S. 56. A. Cunningham, Mahâbodhi Pl. IX, Fig. 15, ein anderer als Pfeilerfigur J. Burgess, Cave temples Pl. XVI, 6.

32) S. 57. Lassen, Indische Altertumskunde 2 Aufl. 2, 644, 661.

33) S. 60. Was die Götterhimmel betrifft, so sind die Kâmâvatschara's und Suddhâvâsa's (ferner ein unlesbarer oder undeutlicher Ausdruck, der sich vielleicht auf weinende Götter bezieht) zu Barâhat inschriftlich bezeugt. Vgl. Hultzsch ZDMG. 40, 65 Nr. 47, 48, 49.

34) S. 63. Über die Kâçyapa-Legende vgl. ASI Rep. XI, 149 f.

35) S. 64. S. Beal, Romantic Legend of Sâkya buddha, Lond. 1875 XI. Note.

36) S. 67. Für diese einzelnen Szenen ist Bharhut mit seinen durch Inschriften bestimmten Reliefs verglichen mit Sâñtschî und noch Amarâvatî besonders charakteristisch. Das Dharma- oder Tschakrasymbol wird von Göttern und Menschen, welche sich mit Opfergaben oder mit gefalteten Händen nahen, verehrt; rein äußerliche Beigaben bestimmen die Szene: so ist das Rad und zwei Gazellen die Darstellung der Predigt von Benares im Gazellenwalde TSW. Pl. XXIX, 2 (Sâñtschî); Pl. LXXI, 2 (Amâravatî) etc. — noch in der modernen lamaistischen Kunst vgl. das Emblem auf dem Dache eines mongolischen Tempels bei Pozdněev Zap. geogr. Obšč. XVI, 1887, Tf. zu S. 38; das Dharmasymbol mit Feuersäule, umgeben von Brâhmaṇa's, die Darstellung der Bekehrung des Kâçyapa TSW. Pl. LXX. Eine andere emblematische Darstellung ist die Himmelsleiter (oben und unten Fußtapfen) für das Herabsteigen des Bodhisattva aus Tushita Bharhut, Pl. XVII (Mitte)

ebenso im Sâñtschî TSW. Pl. XXVIII, 3. vgl. S Beal ebda. S. 133. Daraus geht hervor, daß der herabsteigende Elefant neben der schlafenden Mâyâ als Traum gedacht ist. Der auf der Leiter herabsteigende Bodhisattva ist aber auch in Gandhâra vorhanden (vgl. die neuen Photographien Deane's). Dazu gesellt sich ein modernes Bild aus Kambodscha im Berl. Museum.

37) S. 69. Hultzsch ZDMG 40, 64 Nr. 46; Cunningham, Bharhut Nr. 28; Râjendralâlamitra, Buddhagayâ S. 96.

38) S. 72. Vgl. Turnour, The Mahávanso in Roman characters, S. XXXIX.

39) S. 72. Falls nicht die Pferde als Vehikel für den Mahâpurusha und seine Begleiter mitgeführt werden. Ein seltsames Überlebsel ist in dieser Beziehung das Pferd des Âyanâr (Tamil; Ayyappa Kanares.) in Südindien; vgl. B. Babington, The Adventures of the Gooroo Paramartan S. 67, Âyanâr, der zum Dämonengeneral degradiert ist, heißt aber auch Sâttân d. h. Çâstri »der Lehrer«. Für ihn und seine Begleiter werden Pferde aus Ton (oder Stein) hingestellt. Eine ähnliche Vorstellung lebt im Lamaismus weiter. Beim Opfer an die Lha-mo (Devî) wird ein Maultier hingeführt, welches, wenn es schwitzt, die Anwesenheit der Göttin anzeigt. Vgl. VMVB I, 2./3. 96 Nr. 248. Es ist vielleicht nicht zufällig, daß die Legende der Lha-mo auf Ceylon hinweist Schlagintweit Buddhism in Tibet (trad. Milloué) S. 71.

40) S. 72. Yule, Travels of Marco Polo II, 260.

41) S. 77. Der Name wurde früher Κανέρκης griechisch gelesen, vgl. aber J. Burgess I Ant. 13, S. 58 und A. Stein IAnt. 17, 1888 S. 94 ff. Senart hält die Form Kaneshka für richtig JAs. 9 Sér. 7, Nr. 1 S. 11.

42) S. 78. Proben solcher Wettkämpfe in fast mittelalterlichem Mönchstil kann man bei Târanâtha (übers. von Schiefner) genug finden. Noch jetzt hält die lamaische Religion ähnliche Wettkämpfe als Schülerübungen ab. Vgl. Huc et Gabet, Souvenir d'un voyage dans la Tartarie etc. Paris 1850 II, S. 117—8.

43) S. 78. E. Kuhn, Barlaam und Joasaph, Abh. k. b. Ak. Wiss. I. Kl. XX, 1, S. 37, 1893.

44) S. 80. Silenus ASI, Rep. I. 242; nemeischer Löwe ibd. XVII, 109. Ein anderer Silenus vgl. Growse, Mathurâ S. 73; JASB 44, 1875. Eine beachtenswerte Darstellung eines nichtbuddhistischen Kultus zeigt das Relief bei Cole PNMI. (Yûsufzâi) Pl. 4, Fig. 5, auf welchem nackte Wilde dargestellt sind, welche vor der großen Statue eines gerüsteten Gottes (oder einer Göttin?) ein Menschenopfer bringen. Nebenbei bemerkt, scheint Fig. 1 derselben Tafel die fehlende Hälfte des Reliefs Pl. 5 bez. S (rechts) zu sein und wird damit vereinigt werden müssen.

45) S. 81. Bühler, Anz. d. k. k. Ak. Wiss. zu Wien 1896 S. 44 ff. J. Burgess JIAI VIII, 1898 Nr. 62 S. 24 f. E. Senart JAs. N. S. 13. 1899 S. 531 ff.

46) S. 87. Daß dieselbe Figur auf einer kombinierten Platte in zwei verschiedene Formen (hier einmal bärtig, einmal wieder unbärtig) innerhalb der einzelnen Reliefstreifen vorkommen kann, darf uns bei dem handwerksmäßigen Betrieb der Gandhâra-Schule, welche bestimmte Kompositionen immer wiederholt, nicht wundern.

47) S. 87. Vgl. Globus 1899 Vol. LXXIII, Nr. 2 S. 170 Fig. 2. Es gibt von Nr. 36 eine andere Replik, auf welcher die bärtige Figur den Donnerkeil — der hier fehlt — wirklich hält. Vgl. JIAI, VIII, 1900 Nr. 69 S. 78. VIII, 1899 Nr. 68 Plate 10, 4.

48) S. 89. Ja noch mehr, da Vadschrapâṇi auf Buddhas Lehre schwört, so muß Ruddha, der Herr und Schutz desselben, auch über Vadschrapâṇis Waffe, den Donnerkeil, verfügen können. Daraus erklärt sich die Legende voñ Buddhas Donnerkeil und weiterhin der Gebrauch der kleinen messingenen Vadschras (tibetisch rDo-rdsche, mongol. Odschir), welche zu den unentbehrlichsten Attributen eines Lama noch heute gehören. Daß aber bildliche Darstellungen auf die buddhistische Sagenbildung ganz bedeutenden Einfluß ausgeübt haben, wurde schon bei Gelegenheit der Thronlehnen der Lamas erwähnt und kann nicht genug betont werden. Für die Verbreitung des Buddhismus und den Verkehr zwischen den einzelnen Ländern ist es von Interesse, daß der in Se-ra bei Lha-sa verehrte Donnerkeil aus Persien stammt (vgl. Laufer, Sitzungsber. der phil. Kl. bay. Ak. 1898 III, 591).

Ich erinnere nur, daß Mâra als Tse ma ra wenigstens von den rotmützigen Lamas (Padmasambhavas Schule) in das System aufgenommen worden ist. Er ist Schutzgott von Sam-ye, des ältesten Klosters Tibets, wo er ein sonderbares Ritual erhält; J. Buddhist Text Soc. V, 1897 II 3—4. Dort wird aber auch ein Schutzgott King kang i q. Vadschra »Donnerkeil« verehrt vgl. Jäschke Tib. Dict. s. v., was damit von Chandradás s. v. identifiziert wird. Doch sind diese Angaben nicht entscheidend für unsere Reliefs, wenn sie auch vielleicht von Wert für die spätere Geschichte unserer Typen sein mögen.

49) S. 89. Über die Entstehung neuer Götter aus Beinamen vgl. G. de Blonay, Matériaux pour servir à l'histoire de la déesse Târâ. Paris 1895 S. 64.

50) S. 90. L'Art Bouddhique dans l'Inde, Revue de l'histoire des religions 1894. XXX 3, 366 ff.

51) S. 90. Die Verwendung dieses Typus in persischem Stile spielt in der Völkerwanderungszeit eine große Rolle, vgl. Hampel, Der Goldfund von Nagý Szent Miklós, Budapest 1885, Fig. 4, Fig. 10, 11; Fig. 39. Vgl. ferner z. B. das Bronzemedaillon in Speier, Jahrb. des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande Heft 58 Tf. 1. Diese Kombination des Vadschrapâṇi mit dem Garuḍa lebt im Lamaismus fort. Es gibt einen von Garuḍas begleiteten Vadschrapâṇi, den Vâdschrapâṇi âtschârya vgl. Globus 1899 S. 170b und einen mit Garuḍaflügeln versehenen, den sog. K'yuñ šog čan.

52) S. 92. In Japan haben die beiden Ni-o genannten Tempelwächter den Namen Indra und Brahmâ. Ihre Typen gehen aber auf unseren Vadschrapâṇi zurück.

53) S. 92. Vasiljev, Buddhismus 217 (198), Schiefner, Tib Lebensbeschr. 14.

54) S. 94. Dem Steinmetzen, welcher dieses Relief herstellte, passierte es bei der Bildung der ihm offenbar unverständlichen Panzer, daß er die Schuppen mit den Rundungen (Öffnungen) nach oben stellte! Wer diese Skulpturen also zur Geschichte des Kostüms und der Bewaffnung benutzen wollte, muß sehr vorsichtig sein.

55) S. 98. Vgl. auch das Gandhâra-Relief bei Arnold, Light of Asia ill. ed. S. 19, wo die Erdgöttin unter dem Bodhibaum dargestellt ist.

56) S. 98. Dadurch schließt sich die Komposition an die spätrömischen sogenannten »Gigantenreiter« unmittelbar an, z. B. auf der Säule von Merten, Duruy-Hertzberg, Gesch. d. röm. Kaiserreiches IV, 58; F. Hettner, Die römischen Steindenkmäler des Prov.-Mus. zu Trier 1893. 12, Nr. 31, 32, 33.

57) S. 99. Materialien zur Archäologie Rußlands, herausgegeben von der k. archäol. Kommission Nr. 8 St. Petersburg 1892 Taf. IV (russ.). Vgl. z. Sache übrigens Note 66 zu S. 128.

58) S. 99. Die Legende (Avidûrenidâna) läßt Gautama überlegen, ob er nicht so über das Tor setzen kann, daß Tschhanna sich an den Schweif des Rosses hängt, und es wäre auch so geschehen, wenn die Torgottheit das Tor nicht geöffnet hätte. Wir werden in den bärtigen Gestalten die Yakshas erkennen, welche die Hufe hochheben, damit der Aufschlag derselben die schlafende Stadtbevölkerung nicht erweckt (Beal, Sacred books of the East XIX S. 57, Vs. 411, Romantic Legend S. 136). Aber auf Nr. 1 Tf. 22 in JIAI Nr. 63. 1898 sind es deutlich zwei Frauen, welche die Hufe des Kanthaka halten: wir haben also den Übergang von der einen Szene zur anderen, d. h. wir sehen, wie die Yakshas aus dem Gê-Motive entstanden sind. In der Legende Padmasambhava's, welche die ganze Erzählung von der Flucht aus der Buddhalegende entlehnt, entstehen daraus die Dâkinî's und Dschinnen, welche das Zauberpferd tragen, vgl. Ein Kapitel des Ta-še suṅ, Berlin 1897, S. 5.

59) S. 102. Auch hierfür gibt es Belege in den Texten, welche aber sicher erst aus der bildenden Kunst das Motiv entlehnen; Nâgî's zeigen die obere Hälfte ihres Körpers: Foucaux, Rgya tch'er rol pa II, 81 etc. Vgl. das über Prithivî Bemerkte S. 98.

60) S. 105. Zur Sache vgl. die treffenden Bemerkungen von L. de la Vallée Poussin, Bouddhisme, Études et Matériaux, Lond. 1898 S. 169f. Die unter dem Baume tanzende Devadâsî ist übrigens auch der brahmanischen Kunst verblieben. So findet sich eine dargestellt auf dem brahmanischen Weltbild in der Bibliothek zu Tanjore, wovon das Berliner Museum eine Kopie besitzt.

Mag im übrigen die ganze Legende Buddha's fallen, mag sie womöglich erst aus den Monumenten konstruiert sein — indem Träume für Wirklichkeit, dekorative Elemente als Teile der Legende aufgefaßt wurden — um so mehr steigt die Bedeutung seiner Persönlichkeit.

61) S. 117. Diese letztgenannten Kompositionen ersetzen also die unter Note 36 charakterisierten schematischen Darstellungen der Açoka-Periode.

62) S. 120. Vgl. ZDMG. 1898, S. 460 Note 1

63) S 124. Die Pracht dieser Feste der alten Zeit, wie so manches Einschlägige, welches sich in Tibet, der Mongolei und besonders Siam und Japan bis in die neueste Zeit erhalten hat, beweist, daß es mit dem buddhistischen Pessimismus nicht so schlimm gewesen sein muß: man kann ebensogut von buddhistischem Optimismus sprechen. Vgl. A. Pfungst, Ein deutscher Buddhist S. 43.

64) S. 126. Vgl. Duruy-Hertzberg, Gesch. d. römischen Kaiserreichs V, 409.

Was die Wechselbeziehungen zwischen der christlichen Kunst und der indischen betrifft, so kann ich nur indische Beeinflussungen der christlichen nachweisen: in erster Linie sind die schon von Curtius (AZ. NF. 8, S. 90ff.) erwähnten »gefalteten Hände«; das indische añdschali zu erwähnen; ferner die Löwen beim heiligen Barlaam: das siṁhâsana des Buddha; der Kelch mit der Schlange des heil. Johannes: die Almosenschale mit dem Nâga in Buddhas Hand sind Dinge, welche ich nur im Vorübergehen erwähnen will.

65) S. 128. Wenn die bei Duruy-Hertzberg, Geschichte des römischen Kaiserreiches I, S. 148, abgebildete gallische Gottheit zuverlässig

ist, so hätten wir dasselbe Motiv vor uns. Der Gott sitzt zwischen Hermes und Apollon nach indischer Art mit untergeschlagenen Beinen, er schüttelt aus einem Sacke angeblich Bucheckern einem Paar von Hirschen vor, im Giebel über ihm eine Ratte! Vgl. die Auseinandersetzungen von A. Foucher, loc. cit. S. 366 f. Vgl. Globus, 18. März 1899; S. 169 ff.

66) S. 128. Die Münzen spielen bei der Entwicklung der nordbuddhistischen Typen eine große Rolle. Man beachte z. B. die Entwicklung des Çiva-Typus aus dem antiken Poseidon (vgl. Goblet d'Alviella, Ce que l'Inde doit à la Gréce S. 30 und Percy Gardener, Catalogue of Indian coins, Greek etc. kings Pl. V, 1; derselbe Typus begegnet uns in der Bronze aus Khoten in Vostočnyja Zamĕtki 364 Tf. 11, 6. Der unter Abb. 44 skizzierte siegreiche Kaiser ist ebenfalls ein Münztypus, auch der unter Abb. 46 gegebene Sarasvatîtypus kommt auf Gupta-Münzen vor (V. A. Smith). Vgl. Globus, 18. März 1899; S. 169 ff.

67) S. 135. Vgl. Rhys Davids, Buddhism. 219—20.

68) S. 135. Dies war doch wohl die ursprüngliche Bedeutung, »Beherrscher eines Gaues«.

69) S. 136. Als Relief z. B. TSW. Pl. XLI, 3; XLV, 3; auf dem Plinthus eines Siṃhanâdalokeçvara JRAS 1894, 54 Pl. 1. etc.; noch heute im lamaistischen Kult als Altaraufsätze Pallas, Mongol. Völker II, 158; Pozdnĕev, Zap. geogr. Obšč. XVI, 87 ff. vgl. auch K. Kasawara, Dharmasaṃgraha Anecd. Ox. A. S. I, p. V, 60.

70) S. 138. Vgl. K. Kasawara l. c. S. 53 ff.

71) S. 144. Über fremde Einflüsse auf die chines. Kunst 46 f. »wie aber jener der chinesischen Kunst fremde, nach Gonse sich dem indischen Geschmack nähernde Charakter in die alte koreanische Kunst gekommen ist, dafür wüßte ich keine bessere Erklärung als den Hinweis auf die Herkunft des Künstlers, welcher den buddhistischen Malern als Muster diente, des Zentralasiaten Weï-tschï I-söng. Was wir an indischen Zügen zwischen dem 7. und 14. Jahrhundert bemerken, dürfte auf dem Umwege von Indien über Khoten, die Heimat des I-söng mit ihrem kunstliebenden Fürstenhofe und von dort über Tschang-an-fu, die Kaiserstadt des 7. Jahrhunderts, und Korea nach Japan gekommen sein.« I-söng ist vielleicht Yajñasukha (Tib.).

72) S. 147. Zu dem Bilde vgl. die schöne Legende bei Schott, Über den Buddhaismus in China und Hochasien Berl. Ak. 1846 S. 55 ff. auch bei Yule, The book of Ser Marco Polo I, 406 ff.

73) S. 148. Vgl. S. Beal, Travels of Fah-hian S. 201 (Schlußblatt) und Hofmann, Buddhapantheon von Nippon S. 150 Fig. 559 Tf. XXXVIII b und zur Erläuterung: Führer des Kgl. Museums f. Völkerkunde, 7. Aufl. 1898 S. 192. Die Spiegelung im Wasser: G. Huth, Geschichte des Buddhismus in der Mongolei II (Übersetzung) 409.

74) S. 151. Auch die Borazaner Buddhafiguren haben beide Schultern bedeckt, vgl. S. v. Oldenburg, Vostočnyja Zamĕtki Tf. II (ohne Nummer) 1, 2, 3; Sven Hedin, Durch Asiens Wüsten II, S. 70. Eine sehr schöne altindische Bronze von demselben Typus JASB, 1895 I, 2, Pl. VIII.

75) S. 151. Vgl. Hirth's s. 71 zit. Abh. S. 51.

76) S. 153. Vgl. hierzu die treffende Bemerkung B. Laufers im Globus LXXIII, 2, S. 31 Fig. 6.

77) S. 154. Über diese Formel vgl. ASWI V S. 13 Note 3.

78) S. 156. Über die Mudrâ's ASWI, Nr. 9 S. 99; IAnt. 1897 S. 21; Waddell, Lamaism. S. 335.

79) S. 159. Siddhârtha in Siam. Vgl. Bowring's Siam I. 1857 Pl. zu 316 (Mittelfigur).

80) S. 161. VMVB XI 2/3 1890 S. 47; S. 77. Ein lamaist. Maitrêya, stehend, mit zwei Büschen Lotosblumen (r. u. l. H.), vgl. Uchtomskij, Beschreibung der Or.-Reise s. k. H. Großf.-Thronfolgers (russ. Ausgabe — die deutsche ist um viele wichtige Bilder gestraft —) V XXIV. Der japanische Maitrêya (Miroku) hat die Hände im Schoß (dhyânamudrâ) und ein Gefäß darauf, Hofmann, Buddhapantheon von Nippon 145 Fig. 176 (Tf. XX) und 541 (Tf. XXXVI).

81) S. 161. Dieser Katalog ist in Peking in tibet. Lettern geschrieben. Wenn S. v. Oldenburg (Vostočn Zam. 363) meint: »Über diese Figur wollen wir nicht sprechen, sie zu beurteilen, ist schwierig«, so kann ich nur die Authentizität der Bezeichnung betonen.

82) S. 165. Zunächst handelt es sich allerdings nur um eine Buddhafigur mit der Dharmatschakramudrâ. Im Lamaismus hat sie Maitrêya stets, wenn er Buddha gegenübergestellt wird, vgl. Buddh. Triglotte. Titelblatt.

83) S. 166. Nicht zu verwechseln mit dem oben S. 61 ff. erwähnten Brâhmaṇa gleichen Namens. Zur Erweckung des Kâçyapa Buddha vgl. Schiefner, Mél. As. Ac. St. Pétersbourg VII, 1874, 417 ff. S. Beal, IAnt. 12, 327 f. Übrigens gilt das oben Gesagte nur so, daß Kâçyapa in der beschriebenen Pose nachweisbar ist, nicht aber, daß jeder so Dargestellte Kâçyapa sein muß.

84) S. 167. Über Asaṅga vgl. Rhys Davids, Buddhism S. 208 f.; Eitel s. v.; Schiefner, Lebensbeschr. des Buddha Çâkyamuni S. 80; Vasiliev, Buddhismus S. 224 ff. Wie sehr Maitrêya mit der Mahâyânaschule unmittelbar zusammenhängt, beweist folgende rein äußerliche Tatsache. Ho-shang, der Vertreter des Mahâyâna, gilt als Wiedergeburt dieses Bodhisattva und wird, was zu unseren Untersuchungen S. 130 passen würde, stets mit den Lokapâla's zusammengruppiert. VMVB. I, 2/3 89.

85) S. 168. Lotosblumen als M.'s Attribut vgl. unter Note 81. Dies ist aber auch in der alten Kunst nachweisbar: Bhagvânlâl Indrajî, Supârâ and Padaṇa, Bombay 1882 S. 36 Pl. V, wo die ganze Reihe dafür bürgt, daß Maitrêya (nicht Padmapâṇi) gemeint ist.

86) S. 168. Vostočnyja Zamětki 362—3 Oldenburg's Zweifel bezüglich des Stûpa in der Krone (er vermutet eine ungenau wiedergegebene Figur des Amitâbha bei Fig. 93 [65]) sind unnötig: es ist zweifellos ein Stûpa dargestellt. Dies ist ein Attribut Padmapâṇi's ASWI. 9. Pl. XXV, 1, wo der Stûpa auf dem geschorenen Buddhahaupte aufsitzt. Aber auch Maitrêya hat den Stûpa im Haar, so ist er im Narthanger Druck (nicht ediert!) der »fünfhundert Götter« fol. 85, 1, abgebildet. Eine prächtige, große vergoldete Bronze des Maitrêya mit Lotusblumen, darauf Rad und Kännchen, die Hände in Dharmatschakramudrâ im Berl. Museum hat ebenfalls den Stûpa in der Krone. Aber auch Mahâsthânaprâpta hat ihn, besonders häufig kommt dieser Bodhisattva als Gegenpart Padmapâṇi's (mit Amitâbha in der Krone) in Bildern vor, welche Amitâbha's Paradies (Japan) vorstellen (so auf dem Bilde, dem Fig. 83 entnommen ist). Einzelne Bodhisattvafiguren sind fast nie mit absoluter Sicherheit bestimmbar, was den Namen betrifft. Man muß von gut bestimmbaren Gruppen (Triaden etc.) ausgehen und so Klärung suchen. Es macht den Eindruck, als ob die Tradition selbst getrübt wäre dadurch, daß man Reihen von Bodhisattvafiguren in falscher

Reihenfolge auflöste und so die einzelnen falsch benannte. Dasselbe ist der Fall bei der Darstellung der Arhats und hier scheint die japanische Tradition die beste zu sein. Vgl. zur Sache auch J. Burgess JIAI. VIII, 63, 1898 S. 38. ASWI. V, zu Pl. XX, 1 und XIX, 6.

87) S. 169. Die gehäufigsten späteren Nebenformen Padmapâṇi's vgl. JASB. 1894, 76ff.

88) S. 172. Ich erinnere nur an die Grotten Pegu's R. C. Temple, Notes on Antiquities in Ramaññadesa Pl. IV—VII. Aus diesen Grotten besitzt das Kgl. Museum mehr als hundert Buddhafiguren. »In den Wu t'ai shan in der Provinz Shan-hsi in Nordchina befindet sich der Tempel Yung kang ssû, der 10 000 Täfelchen mit dem Bilde Maitrêya's enthält. Im Ch'an fo ssû bei Peking habe ich 1000 schön gearbeitete Reliefbilder des Gottes des langen Lebens Amitâyus .... gesehen« Pander in Zeitschr. f. Ethnologie 21, 1889 S. 49.

89) S. 173. Kolosse von Bâmîân vgl. M. G. Talbot JRAS. N. S. 18; 1886 323 ff.: andere Notizen aus den chines. Pilgern bei Kern, Buddhismus II. 212 ff., Maitrêya-Koloß im Yung-ho-kung VMVB. 1²/₃ 77.; in Lhasa Waddell l. c. 320, 355 Graham Sandberg, Handbook of Colloquial Tibetan Calc. 1894, S. 197 s. v. Jhampa (hierzu gehören auch die koreanischen Miryek-Figuren, JRAS. XIX, 555—7) Koloß (liegender Buddha) in Pegu, Temple l. c. (88) Pl. XVII etc. etc.

90) S. 176. VKMB. I, ²/₃ S. 75, 145.

91) S. 177. Bei Uchtomskij l. c. V, 33, mit Recht »chef d'œuvre« genannt.

92) S. 177. Andere echte Personifikationen in fast antikem Sinne sind Dharma (Lehre Budda's) und Saṅgha (Mönchgemeinde, die »Kirche«), die »Göttin der sechs Silben« (om maṇi padme hûṃ) u. a. mehr.

93) S. 178. Die Göttin Ushṇîshavidschayâ vgl. oben S. 140.

94) S. 179. Tomaschek, Aristeas von Proikonnesos, Abh. d. k. k. Ak. der Wissenschaften in Wien h. phil. Kl. 116, 1888 715 ff., 718 ff.

95) S. 180. So erhalten die Hindûgötter ihre Attribute. Besonders die Mythologie Vishṇu's erscheint wie eine Umdeutung buddhistischer Embleme und Monumente (z. B. Buddha-Fußtapfen und Vishṇu's Fußtapfen, der auf dem Ananta schlafende Vishṇu und das Nirvâṇa Buddha's etc.). Eine Probe derart ist das Gadschendramokschâvatâra des Vishṇu vgl. VMVB. II, 1894 VI f.

96) S. 184. Was die chinesische Kunst und ihre sogenannte Mythologie betrifft, welche nur Schemen bietet ohne Geschichte, und buddhistische Elemente umdeutet, hat Paléologue, l'art Chinois S. 40. 14, 255 sicher das richtige getroffen. Der Fürst im Galakostüm, steif und unbeweglich, mit dem Tablettchen, der Scherge (der »Ringer«), der Zwei-Schwerter-Jongleur und der langbärtige Greis im Schlafrock sind so ziemlich alle nationalchinesischen Typen — die immer wiederkehren.

Anhang II.

Reliefs des östlichen Tores von Sântschî.

Ein Abguß dieses Tores ist im Lichthofe des Königlichen Museums für Völkerkunde aufgestellt, vgl. oben S. 24.

Pfeiler, rechts, Vorderseite: Götterpalast, die Götter erwarten die Geburt eines Buddha. Innenseite: Verehrung eines heiligen Baumes: der Feigenbaum zu Gayâ, wo Gautama die Bodhi erlangen soll, darunter der Traum der Mâyâ: der Bodhisattva kommt in Gestalt eines weißen Elefanten aus der Region der Tusitagötter herab. Darunter zeigt ein großes Relief eine große Stadt, in deren Straßen Reiter und Männer auf Elefanten sich begegnen. Die Fenster der Häuser sind reich belebt. Frauen mit Papageien auf den Händen sehen in die Straßen hinab. Zur Stadt hinaus fährt ein Wagen mit einem als Prinzen deutlich charakterisierten Jüngling: eine Musikertruppe zieht voraus, Bogenschützen und ein Elefant mit Kornak begleiten den Wagen des Prinzen. Vielleicht die Ausfahrt des jugendlichen Gautama, wobei ihm die oben S. 12 erwähnten Erscheinungen begegnen sollten. Einigermaßen gestützt wird diese Auffassung dadurch, daß auf dem untersten Relief wieder ein Feigenbaum (also der spätere Bodhibaum, oder der andere zu Gayâ, unter welchem Gautama der Legende nach erst meditierte?) abgebildet ist. Vor dem Baume fünf Männer in Laientracht anbetend. Die untere Hälfte der Innenseite stellt eine große Figur eines Mannes in königlicher Tracht vor, ähnlich dem auf dem linken Pfeiler.

Pfeiler, links, Vorderseite: oben zwei Reihen betender Männer. Darunter der mit Kapelle umgebene Bodhibaum, vgl. S. 69. Darunter das Wasserwunder zu Uruvilvâ, vgl. S. 63. Die unterste Platte ist mir unverständlich. Die Darstellung zerfällt in zwei Szenen. Rechts eine reich bevölkerte Stadt, durch deren Straßen ein Reiter und ein Kornak auf einem Elefanten ziehen. Die kleinere, deutlich als besonderer Vorgang abgegrenzte Hälfte zeigt zwei Männer in reicher Tracht, den einen in der Haltung eines Lehrenden, den anderen in hörender, andächtiger Haltung mit gefalteten Händen, Innenseite, obere Platte: im Vordergrunde sieht man einen Teich mit Nymphäen, Büffel und Zebu's und Ziegen stehen am Ufer, zwei Büffel stehen bis an den Hals im Wasser. Hinter dem Teiche sieht man eine große Steinplatte mit einem Schirm und zwei anbetende Männer. Ein junger Mann mit einer Tragstange und Stricken (um Gefäße darin zu tragen steht, von Frauen umgeben, hinter dem Teich oder Fluß; eine Frau schöpft mit einem Lôṭâ Wasser, andere halten ihre Lôṭâ's im Arm. Den Mittelgrund bildet ein großes Haus mit Nebengebäuden, dabei mit Reisbereitung beschäftigte Frauen: eine Frau stampft Reis im Mörser, eine andere reinigt Reis auf einer

Schwinge, eine dritte formt Kuchen, eine vierte, welche dasselbe Geschäft betreibt, ist im Gespräch mit einem Manne. Vermutlich das Mahl, welches Sudschâtâ unter Beihilfe der Götter für Gautama bereitet, und die Steinplatte, worauf er es genoß, bevor er die letzte entscheidende Meditation, welche ihm die Erkenntnis bringen sollte, begann. Die darunter folgenden Platten stellen das Feuerwunder zu Uruvilvâ vor, vgl. oben S. 62, 66. Die untere Hälfte der Innenseite füllt ein Mann in königlicher Tracht.

Die Rückseiten der Pfeiler haben nur ganz oben je ein kleines Relief; links mit einem Stûpa, rechts mit einem heiligen Baum, welcher von Göttern und Menschen verehrt wird.

Die Außenseiten beider Pfeiler zeigen reiche Muster von Lotusblumen: auf der rechten Seite nur ein Blumenmuster, vgl. oben S. 19, auf der linken Seite eine große Girlande, welche mit kleinen Wasservögeln belebt ist und aus dem Rachen eines großen Makara herauswächst.

Die Kapitelle der Pfeiler bilden reichgeschmückte Männer mit Fahnen auf Elefanten. Außen an den Kapitellen schloß sich je eine groß gearbeitete Tänzerin (eine rechts ist ganz erhalten, vgl. oben S. 42) unter einem Baume an.

Der erste Architrav: Vorderseite, Verschalplatten: geflügelte Löwen. Mittelrelief: Mahinda in Gayâ, vgl. S 72. Außen: Pfauen, vgl. S. 73.

Der zweite Architrav: Vorderseite, Verschalplatten: geflügelte Löwen, vgl. Abbild. 18, 71. Mittelrelief: der Bodhibaum zu Anurâdhapura, Verehrung des Buddhapâda, vgl. S. 72. Außen: wilde Elefanten, vgl. S. 73.

Der dritte Architrav: Vorderseite, Verschalplatten: Zebureiter. Mittelplatte und die Balkenenden: fünf Stûpas und zwei heilige Bäume, verehrt von Göttern und Menschen.

Die Stützblöcke der Architrave tragen auf der vorderen Seite folgende Reliefs: zwischen dem ersten und zweiten links ein Rad, von Göttern und Menschen verehrt, rechts die Göttin Sirî auf Lotusblumen usw., vgl. S. 40; zwischen dem zweiten und dritten links die Göttin Sirî, rechts ein heiliger Baum mit Göttern und Menschen.

Der dritte Architrav: Rückseite, Verschalplatten: je ein Mann und eine Frau mit eigentümlicher Haartracht, auf Ziegen reitend. Mittelrelief und Balkenenden: Elefanten bringen einem Stûpa Blumenopfer (Lotusblumen).

Der zweite Architrav: Rückseite, Verschalplatten: je ein Mann und eine Frau auf Dromedaren reitend. Mittelrelief und Balkenenden: die Tierwelt verehrt einen heiligen Baum, indem die einzelnen Tiere Zweige, Blumen und Baumblüten herantragen, vgl. S. 48.

Der dritte Architrav: Rückseite, Verschalplatten: je ein Mann und eine Frau auf gehörnten und geflügelten Löwen reitend, deutlich fremde Typen, vgl. Abbild. S. 34. Die Mitte und die Balkenenden zeigen sieben heilige Bäume, verehrt von Göttern und Menschen, offenbar die Bodhibäume[1]) der sechs Vorfahren Buddhas und der des Buddha Vi-

---

[1]) Der Legende nach den Buddhas entsprechend die folgenden: Pâṭali (Bignonia suaveolens), Puṇḍarîka (eine Mangoart), Sâla (Shorea robusta), Sirîsa (Acacia s.), Uḍumbara (Ficus glomerata), Nyagrodha (Ficus indica), Pippala (Ficus religiosa).

passî, Sikhî, Vessabhû, Kakusandha, Konâgamana, Kassapa und Gotama, vgl. S. 158, welche schon zu Barâhat, inschriftlich bezeugt, abgebildet sind.

Die Stützblöcke der Architrave zeigen auf der Rückseite folgende Reliefs: zwischen dem ersten und zweiten Architrav: Gruppen von Lotusblumen; zwischen dem zweiten und dritten Architrav: je ein Stûpa mit Göttern und Menschen.

Zwischen den Architravenden standen Figuren, einige sind noch erhalten: Statuengruppen von Männern auf Elefanten und Tänzerinnen unter Bäumen. Die kleinen Pfeiler, welche die Architrave tragen, zeigen auf ihren Reliefs Löwensäulen, vgl. S. 20, oder lediglich Ornamente. Wie die übrigen Zwischenräume zwischen den Mittelpfeilerchen oder wie der oberste Architrav zwischen den Radsymbolen noch weiter ausgeschmückt war, wissen wir nicht; auf den anderen Toren von Sântschî sind noch kleine Reiterfigürchen und Statuetten von verschiedenem Maßstabe zur weiteren Ausschmückung benutzt: Motive, welche an Vikramâditya's Thron erinnern.

Über den Pfeilern erhob sich früher je ein Symbol des Buddhismus, das Rad mit darüber stehendem Dreizack, vgl. oben S. 18 und Note 9.

Originalskulpturen aus Buddhagayâ.

1. Mittelbalken des Açoka-Railing, mit einer Lotusblume in der Mitte in Relief verziert; abgebildet: Arch. Survey 3, 1873, Tafel XXVI (unten).
2. Deckbalken des Açoka-Railing, die Vorderseite des Reliefs zeigt »orientalisierende« Tiere: zwei geflügelte Antilopen, zwei Widder, zwei Zebu's, ein Pferd; abgebildet: Arch. Survey 3, 1873, Tafel XXVIII, Fig. B. Die Rückseite (Lotusblumen) ebd. Tafel XXX, Fig. B. Rájendralálamitra Tafel XLVII, Fig. 3.
3. Deckbalken des Açoka-Railing, wie oben: ein geflügelter Stier mit Menschengesicht, vgl. oben S. 48, zwei geflügelte Pferde, zwei Büffel, ein dickleibiger Dämon. Diese Seite zeigt eine schwer lesbare Inschrift; abgebildet bei Rájendralálamitra, Buddhagayâ Tafel XLVI, Fig. 4. Arch. Survey 3, 1873, Tafel XXVIII, Fig. A. Die Rückseite (Blumenmuster) ebd. Tafel XXX, Fig. A. Rájendralálamitra Tafel XLVII, Fig. 4.
4. Deckbalken des Açoka-Railing, drei Raubtiere, davor eine stilisierte Pflanze; abgebildet (sehr ungenügend) bei Rájendralálamitra Buddhagayâ Tafel XLVI, Fig. 3. Die Rückseite wie Fußornament von Abbild. 29.
5. Buddhapâda aus Gayâ; abgebildet Tafel XLIII, Fig. 5 und 7.

Anhang III.

Originalskulpturen aus Gândhâra.

Verzeichnis der im Königlichen Museum vorhandenen Originalskulpturen von den Klöstern in Gândhâra, sogenannte gräkobuddhistische Skulpturen. Alle Stücke, bei denen das Material nicht bezeichnet ist, sind aus Chloritschiefer.

1. Gautama Buddha, auf dem Löwenthrone sitzend, Takht-î-Bahâî, Höhe 53 cm; abgebildet unter Nr. 72, S. 141.
2. Gautama Buddha, mit erhobener Rechten, stehend, Takht-î-Bahâî, Höhe 85 cm; abgebildet unter Nr. 81, S. 150.
3. Gautama Buddha, mit erhobener Rechten, stehend, leicht nach rechts gewendet Takht-î-Bahâî, Höhe 79 cm; abgebildet unter Nr. 78, S. 147.
4. Gautama Buddha, mit erhobener Rechten (abgeschlagen), der untere Teil der Figur ist zerstört, Takht-î-Bahâî, Höhe 39 cm; abgebildet unter Nr. 73, S. 142.
5. Kopf eines Buddha, Takht-î-Bahâî, Höhe 23 cm; abgebildet unter Nr. 74, S. 143.
6. Kopf eines Buddha, indischer Typus »Plasterwork«, Takht-î-Bahâî, Höhe 20 cm; abgebildet unter Nr. 75, S. 144
7. Relief mit zwei übereinander stehenden Darstellungen aus dem Leben Buddha's, Takht-î-Bahâî, Höhe 54 cm; abgebildet unter Nr. 33, S. 83.
8. Relief mit einer Darstellung aus dem Leben Buddha's, Takht-î-Bahâî Höhe 24 cm; abgebildet unter Nr. 53, S. 110.
9. Bodhisattva mit Schnurrbart, in reichem Schmuck, Takht-î-Bahâî, Höhe 30 cm; abgebildet unter Nr. 89, S. 161.
10. Kleine Buddhastatue, aus einer Reihe der Manushi-Buddha's herausgebrochen, über dem Kopf ist noch ein Rest eines Schirmes, vgl. Cole, Tafel XX, sichtbar, Swâtgebiet, Kadam-Kuki-Khel, Höhe 25 cm.
11. Ebenso wie 10, der Buddha Kâçyapa, Swâtgebiet, Kadam-Kuki-Khel, Höhe 22 cm; abgebildet unter Nr. 96, S. 167.
12. Sitzender Buddha, die Hände in der Dharmatschakramudrâ, Swâtgebiet, Kadam-Kuki-Khel, Höhe 54 cm; abgebildet unter Nr. 95, S. 166.
13. Große stehende Buddhafigur mit Schnurrbart, Swâtgebiet, Höhe 115 cm; abgebildet unter Nr. 77, S. 146.
14. Sitzender Maitrêya-Bodhisattva, mit Fläschchen in der linken Hand, der Kopf ist zerstört, Swâtgebiet, Höhe 55 cm; abgebildet unter Nr. 94, S. 165.

15. Relieffragment, mit Darstellung von Gautama's Nirvâṇa. Swâtgebiet. Höhe 36 cm; Breite 29 cm, abgebildet unter Nr. 58, S. 115.
16. Oblonges Relief mit Darstellung von sechs Knaben, je zwei zwischen Säulen. Die Knaben halten in der Rechten Blumen. Swâtgebiet, 49 : $12^{1}/_{2}$ cm.
17. Oblonges Relief, Buddha in der Mitte unter einem hufeisenförmigen Baldachin zwischen persischen Säulen, rechts und links je ein ähnlicher Baldachin mit Betenden, Swâtgebiet, 57 : 14 cm.
18. Sehr zerstörtes Relief; eine Figur mit der indischen Handharfe und zwei in betender Stellung: rechtes Eck einer größeren Komposition. Swâtgebiet, $14^{1}/_{2}$: 8 cm.
19. Brâhmaṇa in einer Laubhütte, dahinter ein Schüler: rechtes Eck einer größeren Komposition, Swâtgebiet, 7 : 14 cm; abgebildet unter Nr. 52, S. 108.
20. Oblonges Relieffragment: vor einer Nische mit hufeisenförmigem Dache eine Frau in griechischer Tracht, welche die rechte Hand in die Hüfte stemmt: daneben links ein Mann (Kopf fehlt) in kurzem Lendentuch und Chlamys, Swâtgebiet, 14 : 30 cm.
21. Mittelstück eines korinthischen Pfeilerkapitells: Akanthusblatt, Swâtgebiet, 23 : 35 cm.
22. Gautama Buddha, sitzend, der linke Arm und die Nase sind abgebrochen, Swâtgebiet, Höhe 31 cm.
23. Oblonges Relief: zwei und drei nackte Knaben (Eroten) zwischen persischen Säulen, Swâtgebiet, 38 : 13 cm.
24. Korinthischer Pfeiler: davor eine betende, nach rechts gewendete Figur, Swâtgebiet, Höhe 22 cm.
25. Ebenso, die betende Figur sitzend; diente zur Abgrenzung eines Reliefs, von welchem noch eine weibliche Figur teilweise erhalten ist, Swâtgebiet, Höhe 26 cm.
26. Untere linke Kante eines Reliefs von mehreren Etagen: eine Figur in der Mitte vor einem zerbrochenen Altar stehend, den Rand bilden drei Reihen mit je zwei nackten Knaben, Swâtgebiet. Höhe 28 cm.
27. Relief mit zwei Girlandenträgern, zwischen den Girlanden Lotusblumen, Swâtgebiet, 25 : 17 cm. Nr. 70, S. 131.
28. Ebenso, zwischen den Girlanden ein Knabe. Swâtgebiet, 18 cm.
29. Oblonges Relief: ein Knabe unter einem Baldachin zwischen persischen Säulen, rechts ein zweiter vor einem Altar, darauf eine Scheibe, Swâtgebiet, 32 : 14 cm.
30. Sitzender Buddha, rechts davon ein kniender Mann, betend, dahinter ein korinthischer Pfeiler: Fragment eines oblongen Reliefs, Swâtgebiet, 13 : 10 cm.
31. Sitzender Löwe, Swâtgebiet, 27 : 17 cm.
32. Fragment eines großen Reliefs: Buddha, die Hände in Dharmatschakramudrâ vor der Brust, vor ihm steht ein Rad, vor welchem zwei Gazellen sitzen: die Predigt im Gazellenpark von Benares.
33. Pfeilerträger: Atlant, unbärtig, ohne Flügel. Swâtgebiet, 17 : 21 cm.
34. Ebenso, bärtig, mit Flügeln, also Garuḍa zu nennen, wie die auf S. 122 unter den Säulen kauernden, Swâtgebiet, 13 : $17^{1}/_{2}$ cm.
35. Buddhafigur, stehend, stark beschädigt, Swâtgebiet, Höhe 30 cm.
36. Sitzender Bodhisattva, beide Hände im Schoß, davor ein pflügender Mann (Amitâbha?), Swâtgebiet, 18 : 25 cm.
37. Sitzender Buddha mit Schnurrbart, Aureol abgebrochen, Swâtgebiet, Höhe 72 cm; abgebildet unter Nr. 79, S. 148.

38. Stehende Buddhafigur, die Füße sind weggebrochen, im übrigen fast wie Nr. 2, Swâtgebiet, Höhe 69 cm.
39. Körper ohne Kopf und ohne Hände, fast wie Nr. 2 in der Anlage Swâtgebiet, Höhe 35 cm.
40. Wie 39, Höhe 26 cm.
41. Größeres Relief; vier Terrassen sind teilweise erhalten, die unteren drei zeigen in der Mitte jedesmal Buddha mit Umgebung von unbestimmbaren Personen, Swâtgebiet, Höhe 56 cm.
42. Oblonges Relief: fünf Figuren vor einem kleinen Stûpa, darüber eine Terrasse, von welcher Figuren herabsehen, Swâtgebiet. 16½ : 27 cm.
43. Fragment eines großen Reliefs: in der Mitte Buddha; eine Figur, welche eine Traube hält, gut erhalten, Swâtgebiet, 20 : 24 cm.
44. Fragment eines großen Reliefs: sitzende Frau mit Begleitern, ein Pfeiler dahinter, Swâtgebiet, 16½ : 16 cm.
45. Linker Pfeiler eines größeren Reliefs: ein Pfeiler mit einer Figur davor, erkennbar ist ein bärtiger Vajrapâṇi, eine kniende Frau, vier Köpfe, Swâtgebiet, Höhe 25½ cm.
46. Löwenkopf, Swâtgebiet, Höhe 13½ cm.
47. Linkes Knie und linke Hand eines Buddha und linkes Eck eines Löwenthrons: etwa die Hälfte des Ganzen erhalten, Swâtgebiet, Höhe 25 cm.
48. Oberkörper eines Löwen, Swâtgebiet, Höhe 24½ cm.
49. Relief mit springendem Löwen, stark lädiert, Swâtgebiet, 24½ cm.
50. Relief mit drei Mönchen, die Köpfe sind abgeschlagen, Swâtgebiet, Höhe 17½ cm.
51. Hand mit Flasche, Swâtgebiet, Höhe 26 cm; abgebildet unter Nr. 90, S. 162.
52. Oblonges Relief: zwei Knaben unter Baldachinen; ein Altar, dazwischen persische Säulen, Swâtgebiet, 34 : 13½ cm.
53. Unterkörper einer knienden Figur (Brâhmaṇa?), Swâtgebiet, Höhe 13 cm.
54. Oblonges Relief: drei Buddha's, sitzend, mit je zwei Begleitern zwischen korinthischen Pfeilern, Swâtgebiet, 33 : 13 cm.
55. Fragment aus einem Relief; zwei Blätterhütten mit Oberkörpern von Brâhmaṇa's, Swâtgebiet, 18 cm.
56. Oblonges Relief: Buddha mit vier Verehrern zwischen korinthischen Säulen, Swâtgebiet, 21½ : 9½ cm.
57. Oblonges Relief: vier Knaben mit abgebrochenen Köpfen, Swâtgebiet, 17 : 10½ cm.
58. Oblonges Relief: Buddha zwischen persischen Säulen, ein Knabe zwischen persischen Säulen, Swâtgebiet, 29 : 8 cm.
59. Oblonges Relief: anbetende Figuren unter hufeisenförmigen Baldachinen, dazwischen persische Säulen, Swâtgebiet, 44 : 13 cm.
60. Oblonges Relief: drei Buddha's mit je zwei Verehrern, dazwischen korinthische Säulen, Swâtgebiet, 46 : 13 cm.
61. Oblonges Relief, rund vorgearbeitet: vier Buddha's je mit zwei Dienern, darüber ein »Railing«, Swâtgebiet, 28 cm breit.
62. Füße mit sauber gearbeiteten Sandalen; die Figur mag etwa 60 cm hoch gewesen sein, Swâtgebiet.
63. Griechischer, unbärtiger Kopf mit Lockenhaar, Swâtgebiet, Höhe 20 cm. »Plasterwork«.

Verzeichnis der Gipsabgüsse.

(Gândhâraskulpturen.)

1. Der sogenannte Indoskythenkönig, Höhe 1,12 cm, abgebildet Nr. 67, S. 127. Vgl. Alt- und neuindische Kunstgegenstände aus der Sammlung des Dr. Leitner, S. 14, Nr. 73.
2. Statue eines Bodhisattva, Höhe 1,14 cm. Abb. AZ. 33, 1875 Tf. 11, Fig. 3. ibd.
3. Sitzende Figur, Bodhisattva; vgl. Abb. 97. Höhe 67 cm.
4. Sitzende Figur, Buddha in Dhyânamudrâ. Davor zwei Betende, zwischen denen ein Feueraltar (?) steht (Amitâbha?). Höhe 61 cm.
5. Buddhaoberkörper, Höhe 47 cm.
6. Kleine sitzende Figur, Höhe 34 cm; wie 3, doch hält sie zwischen den Fingern eine Flasche.
7. Großer Buddhakopf, Höhe 37 cm.
8. Kleines Relief: mehrere Figuren mit Kindern vor Buddha, daneben ein Pfeiler mit einer Tänzerin. Höhe 17½ cm.
9. Ebenso, drei sitzende Figuren (Mönche). Höhe 19 cm.
10. Großes Relief: Buddha unter einer Halle, rechts und links von ihm zwei andere Buddha's. Höhe 36 cm, Breite 47 cm.
11. Niedriges, konsolartiges Reliefband mit Eroten, Höhe 8 cm, Breite 22 cm.
12. Kleines Relief, 15 cm breit, 8 cm hoch, die Fütterung eines säugenden Tieres vorstellend. Dahinter eine Stadtmauer mit Zinnen. Leitner l. c. S. 13, Nr. 52.
13. Ebenso, 11 cm breit, 6 cm hoch; Kamelreiter.
14. Gipsabguß eines Kopfes mit Schnurrbart, Bodhisattva, Höhe 21 cm. Abb. AZ. 33, 1875, Tf. 11, Fig. 4.
15. Ebenso, viel flacher. Höhe 18 cm.

Terrakotten aus Turkîstân.

18 Stück kleiner Terrakotten: abgebildet in Zeitschrift für Ethnologie, Berlin 1890 (347 f.).

Index.

C.

T.

U.

V.

Weltbuchhandel
Weihland-Verlag G.m.b.H.
Berlin W. 35.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU